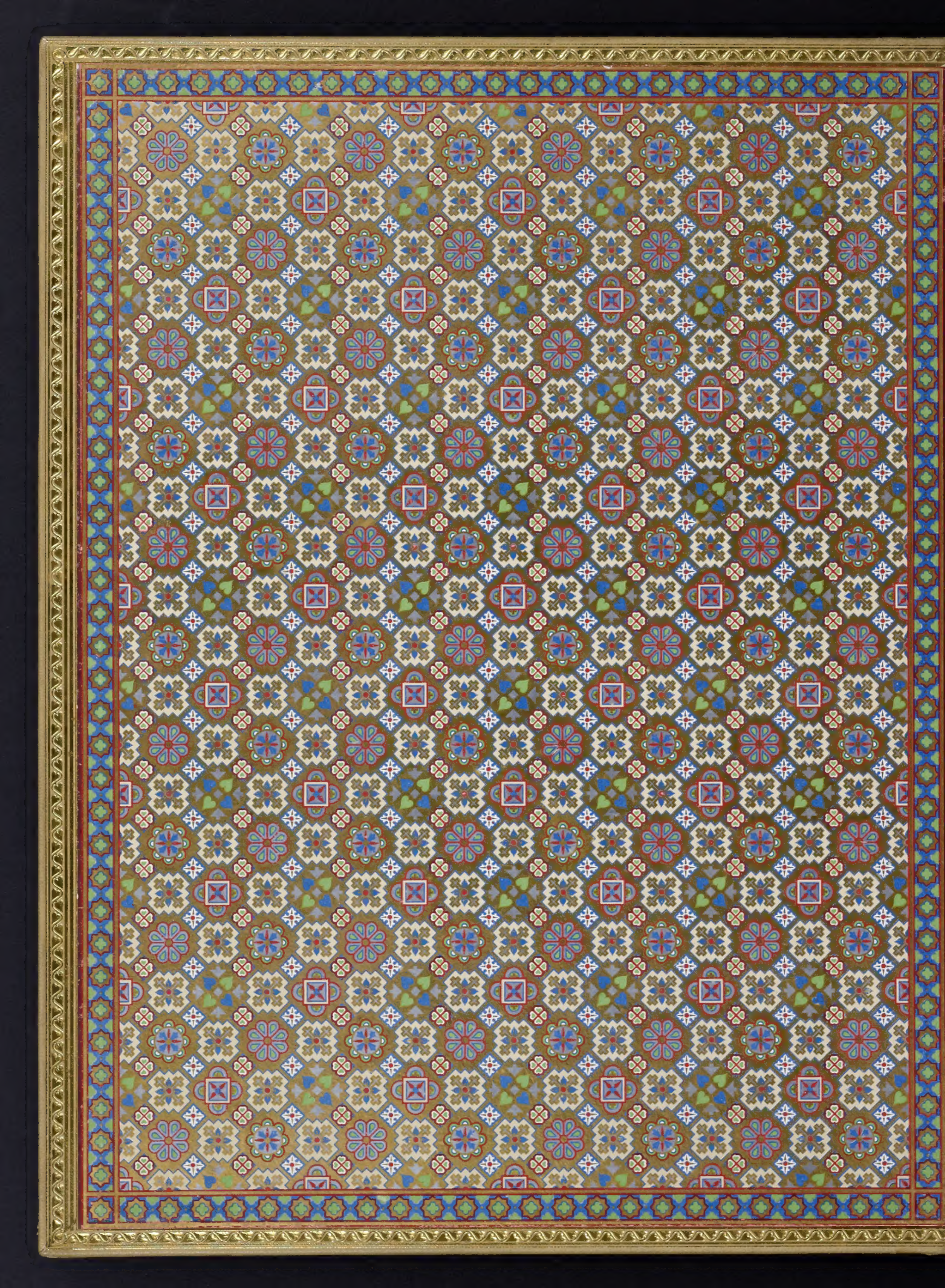
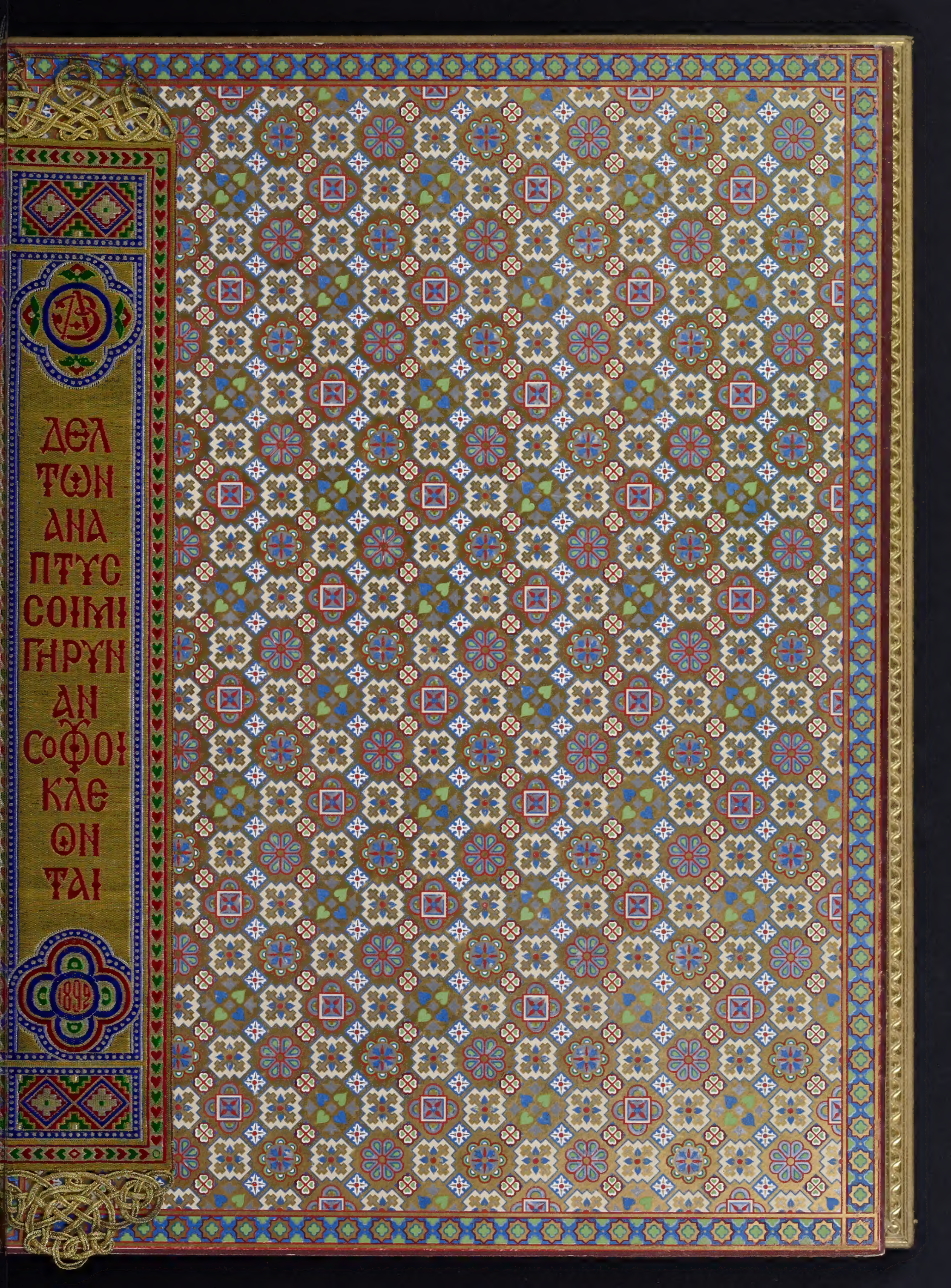
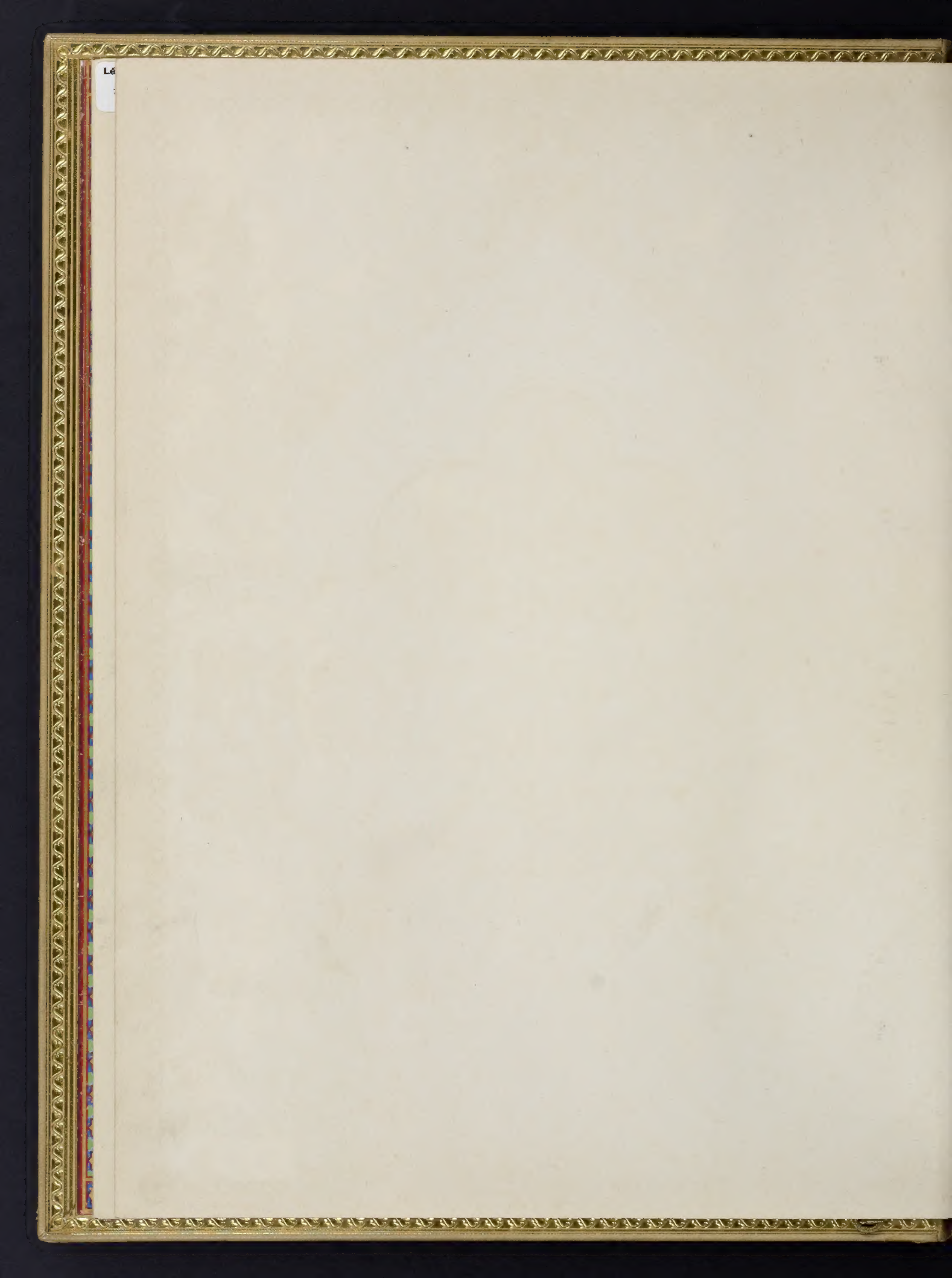

EMAUX BYZANTINS
Collection
ZWÉNIGORODSKOÏ
1892




ΔΕΛ
ΤΩΝ
ΑΝΑ
ΠΤΥC
COIMI
ΓΗΡΥΝ
ΑΝ
CoΦΟΙ
ΚΛΕ
ΟΝ
ΤΑΙ
1892

[illegible]

[illegible]



À

SA MAJESTÉ

IMPÉRIALE



EMPEREUR

DE

TOUTES LES RUSSIES

dédié

par

SON très-humble

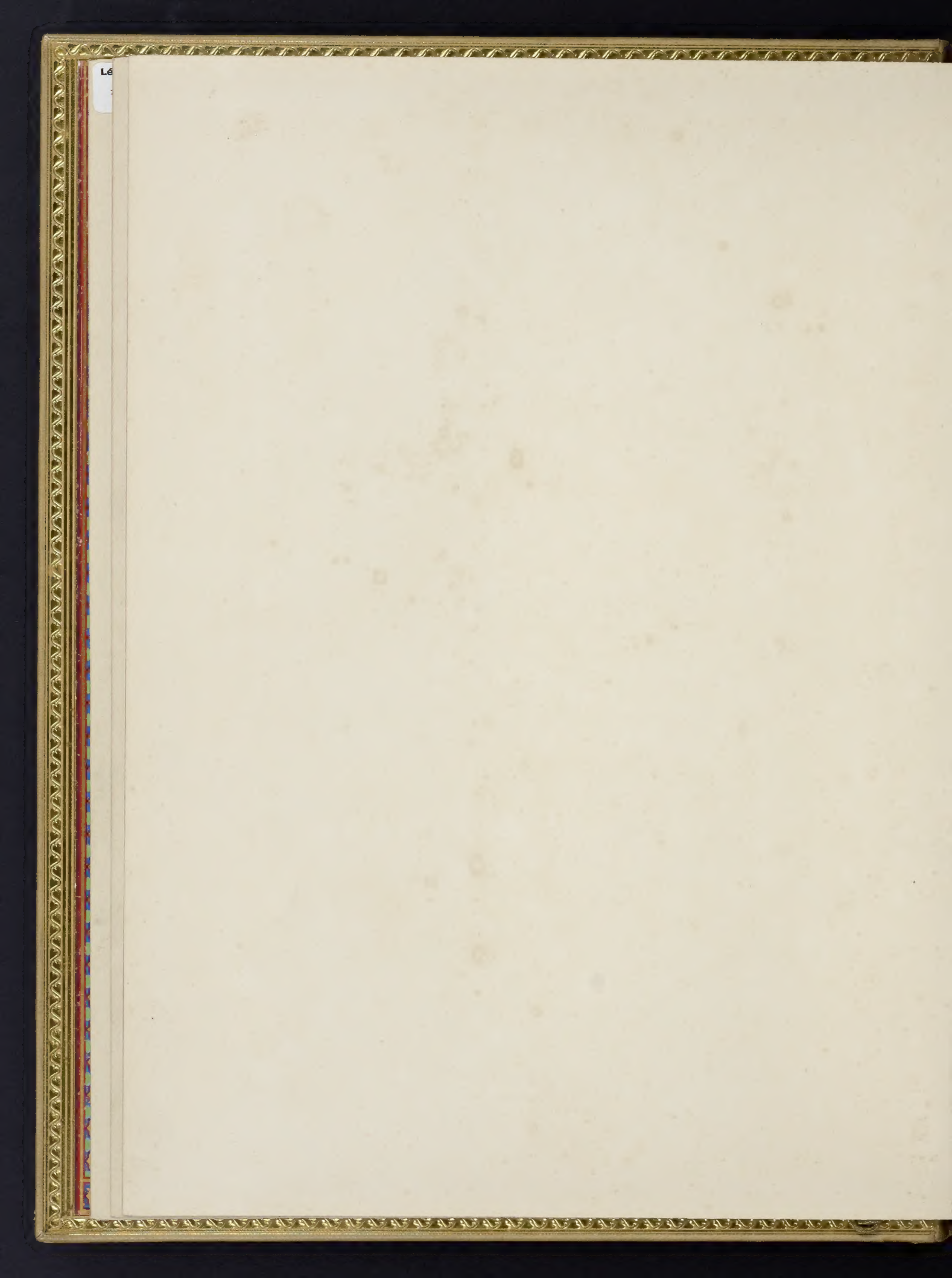
et

fidèle sujet

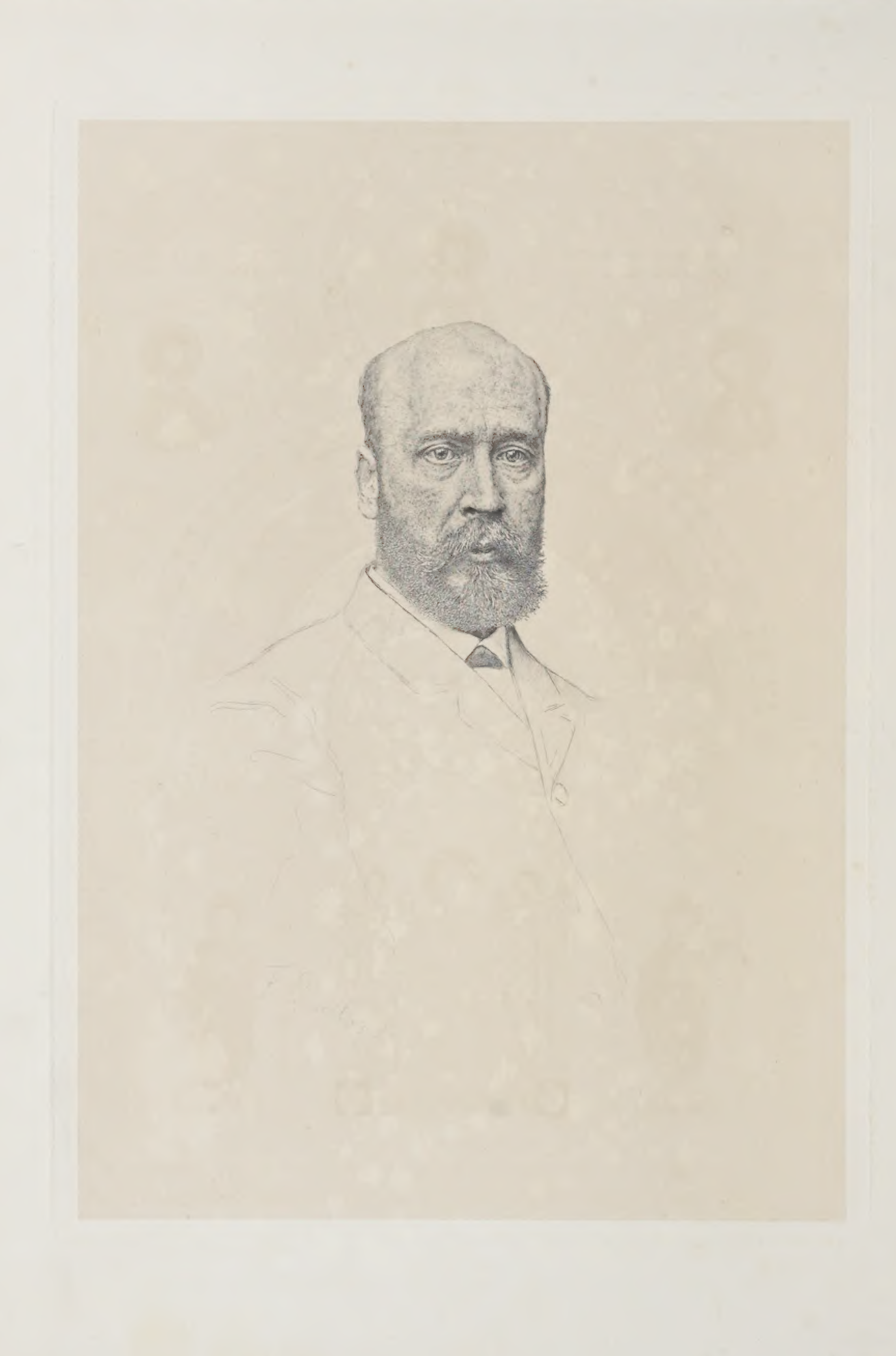
ALEXANDRE

ZWÉNIGORODSKOÏ

1892.







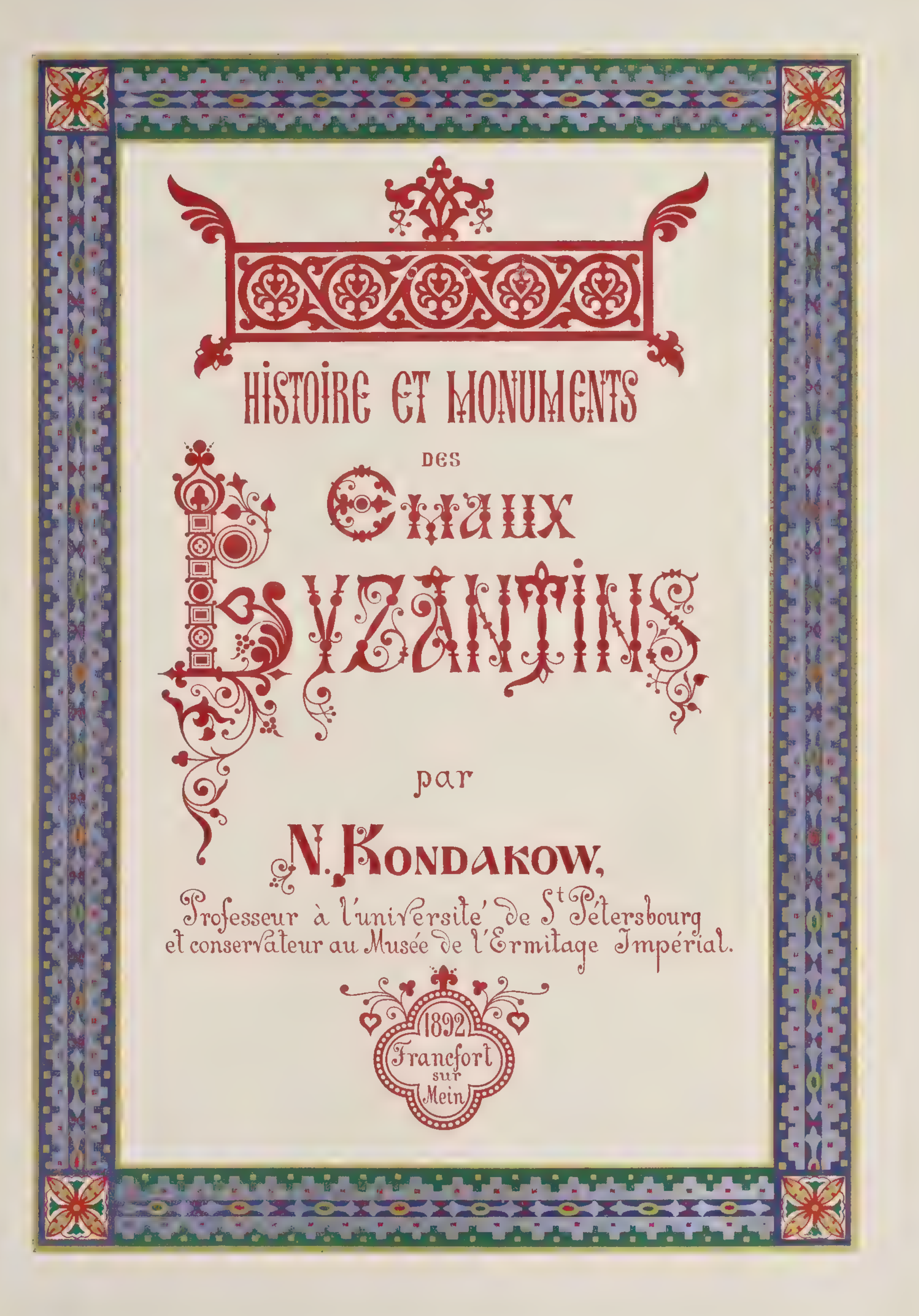

IC XC
MP ΘY
Les Emaux Byzantins
MP ΘY
Collection de
1889



Tiré
au nombre de
200
exemplaires numérotés.
Nº 43.

Exemplaire
de Mr. Jules Comte.




HISTOIRE ET MONUMENTS
DES
ÉMAUX
BYZANTINS
par
N. KONDAKOW,
Professeur à l'université de St Pétersbourg
et conservateur au Musée de l'Ermitage Impérial.
1892
Francfort
sur
Mein





Préface.



PRÉFACE.



n concours de circonstances heureuses m'a fait possesseur d'une collection d'émaux byzantins qui, de l'avis des connaisseurs français, allemands, anglais et russes les plus autorisés, peut être considérée comme la plus importante de toute l'Europe, aussi bien au point de vue de la quantité que de la perfection des objets qui la composent.

Cédant aux prières instantes de beaucoup de savants européens et de quelques-uns de mes amis intimes, j'ai décidé de publier ces remarquables émaux, afin que, grâce à cette publication, on pût en avoir une idée précise et complète, lors même qu'on n'aurait jamais l'occasion de voir les originaux.

Aussi ai-je résolu de ne rien épargner pour faire connaître mes émaux d'une manière digne d'eux. Mais comme la dépense devait être très-considérable, j'ai dû répartir ce travail sur un certain nombre d'années.

Je considère qu'il est de mon devoir de conter brièvement comment j'ai acquis peu à peu cette collection et, ensuite, comment je l'ai publiée.

I.

Dès mon jeune âge, je me suis toujours senti une passion pour les objets d'art. De nombreux voyages en Russie et en Europe ont développé et fortifié cette passion, si bien que me trouvant, en 1864, en Espagne, je commençai déjà à former une collection artistique.

Peu à peu, au cours de quelques années, je parvins à réunir une série, importante comme quantité et comme qualité, d'émaux rhénans, de majoliques, d'anciennes terres-cuites, de grès de Flandre, d'ivoires, de marbres et de bois sculptés, d'ouvrages d'or et d'argent. J'achetai notamment, en 1881, à Kertsch, toute la collection Novikow. L'administration du Musée Stieglitz à S[t]-Pétersbourg désira acquérir et acquit effectivement toute ma collection en 1886, moyennant 135,000 roubles.

Bien qu'il m'en coûtât beaucoup de me séparer de ma collection, je consentis cependant à la vendre, surtout parce que les produits de l'émaillerie commencèrent à me paraître à cette époque plus intéressants et plus précieux que les autres, et puis les émaux rhénans, que j'avais étudiés dans toutes les collections publiques et privées de l'Europe, ne suffisaient plus à mes goûts. Je me sentais entraîné invinciblement vers la recherche et l'étude d'émaux byzantins qui sont si supérieurs à tous les autres.

En 1881 j'entrepris un voyage au Caucase dans le but de voir de mes propres yeux et d'étudier les nombreux émaux byzantins et leurs proches parents, les émaux de Géorgie, disséminés dans les monastères, dans les églises orthodoxes et dans les collections particulières. Mes voeux furent bientôt entièrement comblés. L'étude de ces monuments une fois faite, je compris qu'il était absolument nécessaire (et c'était devenu chez moi un véritable entraînement) d'acquérir tout ce qu'il pouvait y avoir encore de mieux en fait de vieux émaux byzantins.

Un heureux hasard ne tarda pas à me servir à souhait. En Juin 1881 j'achetai, à Koutaïs, au prince Sem. Iv. Abadschidjé, les deux premiers émaux : les images de St Pierre apôtre et de St Nicolas. En Août de la même année j'acquis quelques menus objets d'émaillerie, à Tiflis, par l'intermédiaire de feu A. P. Berger, archéologue. En Novembre j'y ajoutai l'image de St Luc, apôtre et en Décembre celle du St Sauveur.

En 1882 vint s'y joindre une image de St Théodore, en 1883 une autre de St Jean le Théologue.

Ma dernière acquisition date de Mai 1885 : c'est une image de la Crucifixion.[1)]

Mais je ne m'en tins pas à mes achats dans le Caucase. J'espérais trouver, dans l'intérieur même de la Russie, des émaux byzantins ou, tout au moins, des émaux russes qui en dérivent directement.

Au cours de l'été de 1882 j'entrepris à mes frais des fouilles à Kiew, près de l'église Dessiatinnaïa, sur un terrain du prince P. A. Troubetzkoï, avec l'aide de notre savant archéologue W. B. Antonowitsch. Ces fouilles amenèrent quelques heureux résultats, mais nous n'eûmes pas la chance

[1)] Les deux derniers émaux, le St Théodore et la Crucifixion m'ont été enlevés subrepticement et ont passé en d'autres mains. Vivant, à cause de mon état de santé, à l'étranger, je n'ai pu malheureusement m'y opposer. Ils appartiennent actuellement à M. P. Botkine, membre de l'Académie Impériale des Beaux-Arts de St-Pétersbourg.

de retirer du vieux sol de Kiew aucun objet émaillé. En revanche, je fus assez heureux pour acheter, par l'intermédiaire de J. B. Tarnowsky une boucle d'oreille provenant du trésor de Tschaïkowsky à Kiew. De plus, dans la ville de Loubny, gouvernement de Poltawa, j'acquis du juge de paix G. S. Kiriakow, par l'entremise d'un marchand juif N. A. Stoliarow, deux boucles d'oreilles et un collier ornés d'émaux et provenant de fouilles faites à Kiew par feu Annenkow.

Au commencement de 1886, ma collection, telle qu'elle est aujourd'hui, était déjà entièrement formée. En attendant je me trouvais en 1884, pour soigner une grave maladie, en Allemagne, où quelques savants, connaissant ma collection, m'engagèrent à l'exposer publiquement. Cette exposition eut lieu et différents archéologues en firent des comptes-rendus très-sérieux et extrêmement sympathiques dans nombre de journaux allemands.

II.

Ayant résolu, peu de temps après, de publier ma collection, j'hésitai longtemps sur le choix du savant d'Europe, aussi expert en art byzantin qu'en émaillerie, à qui serait confié le soin de rédiger le texte. Je consultai plusieurs érudits allemands avec lesquels j'étais en relations fréquentes pendant mon séjour forcé et assez prolongé en Allemagne. Ils me signalèrent un prêtre catholique d'Aix-la-Chapelle, Jean Schulz, connu en Allemagne par ses études sur l'émaillerie. Je suivis leur conseil, quoique au fond je fusse convaincu qu'il appartenait plutôt à un savant russe d'écrire sur les émaux byzantins.

Sur ma demande, Jean Schulz se mit à étudier ma collection, et le résultat de cette étude fut un petit volume intitulé : „Die byzantinischen Zellen-Emails der Sammlung Swenigorodskoi, Aachen, 1884."

Mais ce ne fut qu'un travail préliminaire. Afin qu'il pût arriver à connaître plus complètement les émaux byzantins, disséminés dans les différentes collections d'Europe, je proposai à Jean Schulz d'entreprendre à mes frais un voyage en Allemagne, en Belgique, en Italie et en France. En ce qui concerne la Russie, comme il ne savait point le russe et qu'un voyage dans ce pays était trop embarrassant pour lui, je chargeai une personne compétente de traduire, d'après mes indications, pour Schulz, tous les mémoires et tous les traités plus ou moins importants sur les émaux byzantins et russes, qui avaient paru chez nous jusqu'à ce moment.

Toutefois il me suffit de lire les premiers chapitres du travail de Schulz pour me convaincre que, si, au bout de ses longues années d'étude, il était parvenu à bien connaître les émaux d'Europe (rhénans et limousins), il n'avait que des notions très-sommaires sur les émaux byzantins proprement dits. Cette constatation n'était pas faite pour me contenter et je laissai de côté le texte de Schulz.[1]

En 1886, suivant le conseil de W. W. Stassow, je m'adressai au professeur N. P. Kondakow, en le priant de se charger de cette tâche qui consistait à écrire, pour mon édition, l'histoire et l'exposé des procédés techniques de l'émaillerie byzantine, avec ma collection pour base. La grande notoriété du professeur Kondakow, un des premiers byzantinisants de notre temps, guidait par dessus tout mon choix. J'espérai dès lors à bon droit que l'auteur, déjà célèbre en Europe par ses travaux remarquables sur la peinture et sur l'architecture byzantines, ferait une œuvre non moins substantielle et caractéristique sur les émaux byzantins.

Le professeur Kondakow accepta, à ma grande satisfaction, mon offre et, s'étant mis à étudier l'émaillerie à tous les points de vue, il fit, sur ma demande, deux voyages spéciaux : l'un en Europe, l'autre au Caucase, afin de voir de ses propres yeux et d'examiner tous les trésors d'émaillerie byzantine qui n'avaient pas encore disparu.

Les savants d'Europe apprécieront certainement le nouveau travail du professeur Kondakow comme il le mérite. Quant à moi, il me semble que quiconque est au courant de ce qui a été écrit jusqu'à présent sur l'art byzantin reconnaîtra forcément que, dans aucun livre publié en Europe, les monuments de l'émaillerie byzantine, conservés à ce jour, n'ont été passés en revue et étudiés comme ici, dans toute leur étendue, et que nulle part ils n'ont été produits en aussi grande quantité que dans le présent ouvrage.

Un livre semblable faisait défaut à la science européenne.

Le texte russe a été traduit, sur ma demande : en français (sauf quelques rares additions) par M^r^ Fl. Trawinski, de Paris, lauréat de l'Académie Française, en allemand par M^r^ Ed. Kretschmann, de St-Pétersbourg.

[1]) Après la mort de Jean Schulz, en 1889, je considérai qu'il était de mon devoir de rendre hommage à sa mémoire, en faisant imprimer son étude sur ma collection, en un petit volume qui parut, en 1890, à Francfort-sur-Mein, sous le titre : *Der Byzantinische Zellenschmelz, von Johannes Schulz, Pfarrer, mit 22 Tafeln, bei August Osterrieth.*

III.

La publication fut commencée en Août 1884.

Les planches chromolithographiées, représentant les émaux qui m'appartiennent, ont été faites d'après les originaux. Quant à ceux qui ne font pas partie de ma collection et se trouvent en Russie ou en d'autres pays, mais dont la reproduction en couleur nous était indispensable, ils ont été copiés sur nature aussi fidèlement que possible.

C'est ainsi que les émaux de la collection J. P. Balaschow de St-Pétersbourg (La Vierge et St Démétrius) ont été copiés, pour la page du grand titre, par J. P. Ropet; les émaux barbares du Musée de Wilna (planche 24) par W. W. Griaznow, professeur de dessin au gymnase de cette ville; le „diadème de Kiew“ de l'Ermitage Impérial (planche 28) par Melle O. D. Maschoukow, artiste-peintre. Les émaux mongols (planche 26) ont été dessinés en couleurs d'après les originaux par G. N. Potanine, lors de son voyage au Thibet et en Mongolie. Enfin seulement quatre planches en couleurs ont été exécutées d'après les dessins publiés auparavant dans d'autres éditions, et cela uniquement parce qu'il m'a été impossible d'avoir des dessins coloriés d'après les originaux. Tels notamment : une partie de la frise du Palais de Darius (planche 22), les émaux gallo-romains (planche 25), les émaux de l'Asie Centrale (planche 26) et l'image enchâssée du trésor de St Marc à Venise (planche 27).

Toutes ces planches ont été exécutées en chromolithographie par la maison Auguste Osterrieth de Francfort-sur-Mein. J'ajoute que, sur mon désir formel, tout ce qui, dans ces planches, devait être reproduit en or a été imprimé en or de ducat. Les légendes sous les illustrations sont en caractères de l'évangile d'Ostromir, qui remonte à l'époque à laquelle appartiennent la plupart des émaux les plus remarquables de ma collection. Les légendes françaises et allemandes des deux éditions correspondantes sont en caractères du Moyen-Age, qui correspondent le mieux à la période où mes émaux ont été exécutés.

Les dessins en noir dans le texte reproduisent de nombreux émaux orientaux, byzantins, russes, géorgiens et occidentaux. Un très-petit nombre seulement de ces dessins ont été reproduits d'après des publications antérieures. La plupart sont faits sur des photographies tirées exprès pour notre livre d'après les originaux, car les copies antérieures étaient insuffisantes ou bien il n'en existait point. A la première catégorie appartiennent les

reproductions des „barmes de Rïazan" conservées au Palais d'armes de Moscou, la staurothèque de Limbourg et quelques reliures de S[t] Marc de Venise; à la seconde toute une série d'émaux byzantins et byzantino-géorgiens qui n'ont jamais été publiés jusqu'à présent.

J'ajouterai que, les nouvelles photographies de Limbourg et de Venise ayant été très-difficiles à obtenir, le chanoine D[r] Fr. Schneider, archéologue très-distingué a bien voulu, sur ma demande, se rendre dans ces deux villes, pour s'occuper de cette affaire et assister en personne à l'opération délicate qui consistait à photographier les émaux anciens et extrêmement fins dont je désirais avoir la reproduction. Toutes ces photographies ont été ensuite reproduites par la gravure sur bois : ce travail a été exécuté par un de nos meilleurs graveurs russes, B. B. Matthé et quelques-uns de ses plus habiles confrères, Tworojnikow, Schmidt et Kononow. Les gravures suivantes méritent, tant par leur finesse que par leurs caractère artistique, une attention toute particulière : l'image de Khakhouli (dessin 24), la reliure de la Bibliothèque du Palais des Doges à Venise (dessin 54), la couverture d'un évangéliaire du trésor de S[t] Marc de Venise (dessin 55), et la staurothèque de Limbourg.

Le texte russe des sommaires des chapitres, encadrés dans une bordure byzantine en couleur (copiée sur des originaux byzantins) est en caractères de l'Evangile d'Ostromir, imprimés en or de ducat dans les ateliers de l'Expédition Impériale pour la confection des papiers de l'Etat, à S[t]-Pétersbourg.

Au moment où tous les travaux préparataires de ma publication étaient déjà en train, j'eus l'occasion de voir à S[t]-Pétersbourg de nombreuses compositions ornementales de l'architecte J. P. Ropet. Frappé du talent de leur auteur et de son aptitude extraordinaire à créer des œuvres artistiques, dans le style byzantin, russe et oriental, je lui proposai de se charger de tous les travaux d'art originaux de mon ouvrage. C'est lui qui a fait les compositions de: 1° la feuille de dédicace à Sa Majesté l'Empereur; 2° les deux feuilles de titre; 3° les culs-de-lampe de chaque fin de chapitre; 4° les dessins de la reliure, y compris la tranche ornementale et le dessin du papier garnissant le revers des plats de la reliure (le principal ornement du plat supérieur consiste en un nimbe de ma collection d'émaux, entouré d'une riche ornementation; sur le plat inférieur est imprimé le blason de la famille de Zwénigorodskoï au milieu d'ornements byzantins); 5° les dessins des deux étoffes de soie multicolores, brochées d'or et d'argent qui ont été employées pour la reliure; 6° le dessin du ruban de soie

mêlée d'or et d'argent, pour servir de signet, avec cette inscription en bas: ΔΕΛΤΩΝΑΝΑΠΤΥΣΣΟΙΜΙΓΗΡΥΝΑΝΣΟΦΟΙΚΛΕΟΝΤΑΙ[1]; 7° les dessins de l'enveloppe du livre. Tous ces dessins ont été composés par J. P. Ropet d'après les données les plus admirables de l'art byzantin, envisagé tant au point de vue de l'architecture que des miniatures, des mosaïques et des émaux.

Les illustrations des trois premiers numéros ont été exécutées en chromolithographie dans l'établissement d'Auguste Osterrieth à Francfort-sur-Mein. La reliure est l'œuvre de la maison Hübel & Denck à Leipzig. Les ouvrages en soie viennent de la fabrique A. G. & W. G. Sapojnikow à Moscou.

Le texte russe a été imprimé à la typographie de M. M. Stassulevitsch à St-Pétersbourg, avec des caractères fondus ad hoc. Les texte français et allemand sortent des presses d'Auguste Osterrieth à Francfort-sur-Mein.

Le papier des trois éditions a été spécialement commandé par moi à la „Neue Papiermanufaktur in Strassburg".

L'ouvrage n'a été tiré qu'à 600 exemplaires, dont 200 en langue russe, 200 en français et 200 en allemand. Pas un seul exemplaire ne sera mis en vente.

Je me suis décidé à annexer mon portrait à quelques exemplaires que je destine à des amis ou à des personnes pour lesquelles j'ai une estime particulière. Je n'aurais pas songé à en faire mention à cette place si ce portrait n'avait pas une haute valeur artistique: il a été fait sur nature à Paris, par Fr. Gaillard, graveur dont le grand talent est universellement reconnu. Malheureusement cet artiste est mort sans avoir terminé cette gravure qui est sa dernière œuvre. Je n'ai pas jugé qu'il fût possible de confier l'achèvement de ce travail à un autre graveur, et, suivant le conseil de quelques artistes français et allemands, j'ai fait tirer la planche telle qu'elle est, dans les ateliers de la maison Goupil (actuellement maison Boussod, Valadon & Cie, à Paris.

Il me reste à exprimer ma profonde gratitude aux personnes très-honorables qui n'ont cessé de m'aider à mener à bien la présente tâche. Ce sont, parmi les Russes: J. P. Balaschow, M. P. Botkine, le Comte G. S. Stroganow et quelques autres. Parmi les étrangers: le D^r Fr. Bock, le professeur Dr X. Kraus, le chanoine D^r Fr. Schneider, le Dr A. Streter, Emile Molinier et quelques autres encore. Feu Charles de Linas, l'historien bien connu de l'émaillerie, s'était si vivement intéressé à ma publication

[1]) Euripide, *Erechthée:* „je voudrais dérouler ces feuilles qui nous parlent et qui font la gloire des sages."

qu'il m'avait proposé lui-même d'en rédiger le texte français. Malheureusement Ch. de Linas mourut avant que le texte russe, c'est-à-dire le texte fondamental, ne fût terminé.

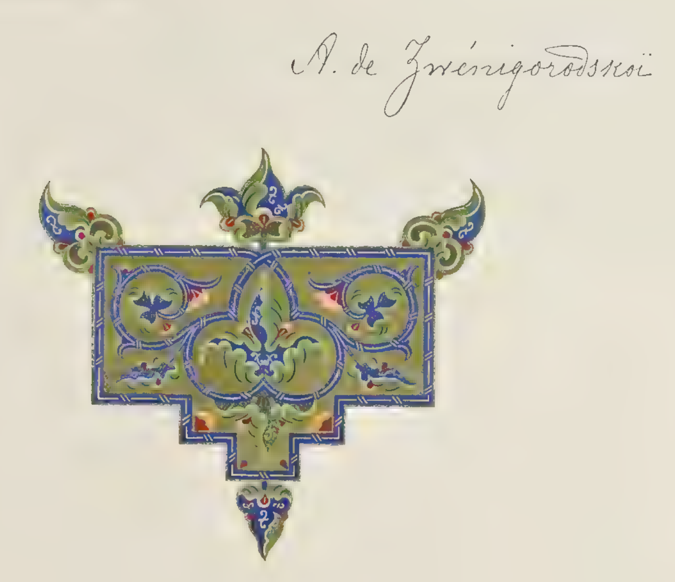
M[r] Wladimir Stassow a été, pour ainsi dire, l'âme de cette publication. Sans lui je n'aurais probablement pas mené à bonne fin cette entreprise. Une grave maladie me force de vivre hors des frontières de ma chère patrie. Je ne pouvais donc pas diriger personnellement l'édition russe. M[r] W. W. Stassow se chargea dès lors de cette tâche. C'est lui qui en a surveillé énergiquement l'exécution jusque dans ses moindres détails, imprimant à tout la marche nécessaire. C'est sur sa recommandation, en outre, que j'ai choisi l'auteur du texte; c'est lui qui m'a signalé les artistes qui ont travaillé à cette publication. Ce n'est pas tout : en dépit de la maladie qui l'a surpris dans ces temps derniers, il s'est chargé de corriger les épreuves du texte et de revoir celles des travaux d'art. De plus, toujours animé d'une ardeur juvénile, il se réjouissait du fond de son cœur de tout incident heureux qui pouvait survenir au cours de notre travail et souffrait, autant que moi-même, de toute entrave. Bref, tout l'honneur de la présente publication revient entièrement à W. W. Stassow. Je considère qu'il est de mon devoir de lui exprimer à cette place mes sentiments de profonde et sincère gratitude.

Ma tâche est terminée. J'ai rempli un vœu que j'avais formé, j'ai réalisé un rêve que je caressais depuis longtemps : contribuer à donner au public un livre sur l'émaillerie byzantine, cette branche d'un des arts les plus anciens du monde, où il y a tant de beauté, tant de maîtrise, qui porte en lui tant d'enseignements esthétiques et scientifiques. J'ai toujours pensé que le soin d'étudier et de publier les produits de l'art byzantin était une des tâches qui incombent à un Russe, de préférence aux hommes d'autres nationalités : c'est que les Russes vivent, dès leur plus tendre jeunesse, au milieu des traditions et de l'héritage de Byzance; c'est que les destinées historiques de notre pays nous mettent à même de discerner tout ce qu'il y a de hautement artistique et de réellement créateur dans le byzantinisme, et de laisser de côté tout ce qu'il a d'insuffisant, de grossier, de momifié, tout ce qui n'a aucun cachet d'art; un Russe enfin, de par sa naissance même, ne peut pas ne pas sentir vivement les liens séculaires et solides qui relient notre art national à l'Orient et à Byzance.

Sa Majesté l'Empereur a daigné accepter la dédicace de cette publication. Cette marque de la bienveillance magnanime du Tsar Russe me remplit de bonheur pour tout le reste de mes jours. Ce sera, pour mon ouvrage, une puissante et incomparable égide protectrice.

MÉRAN, Mars 1892.

A. de Zwénigorodskoï



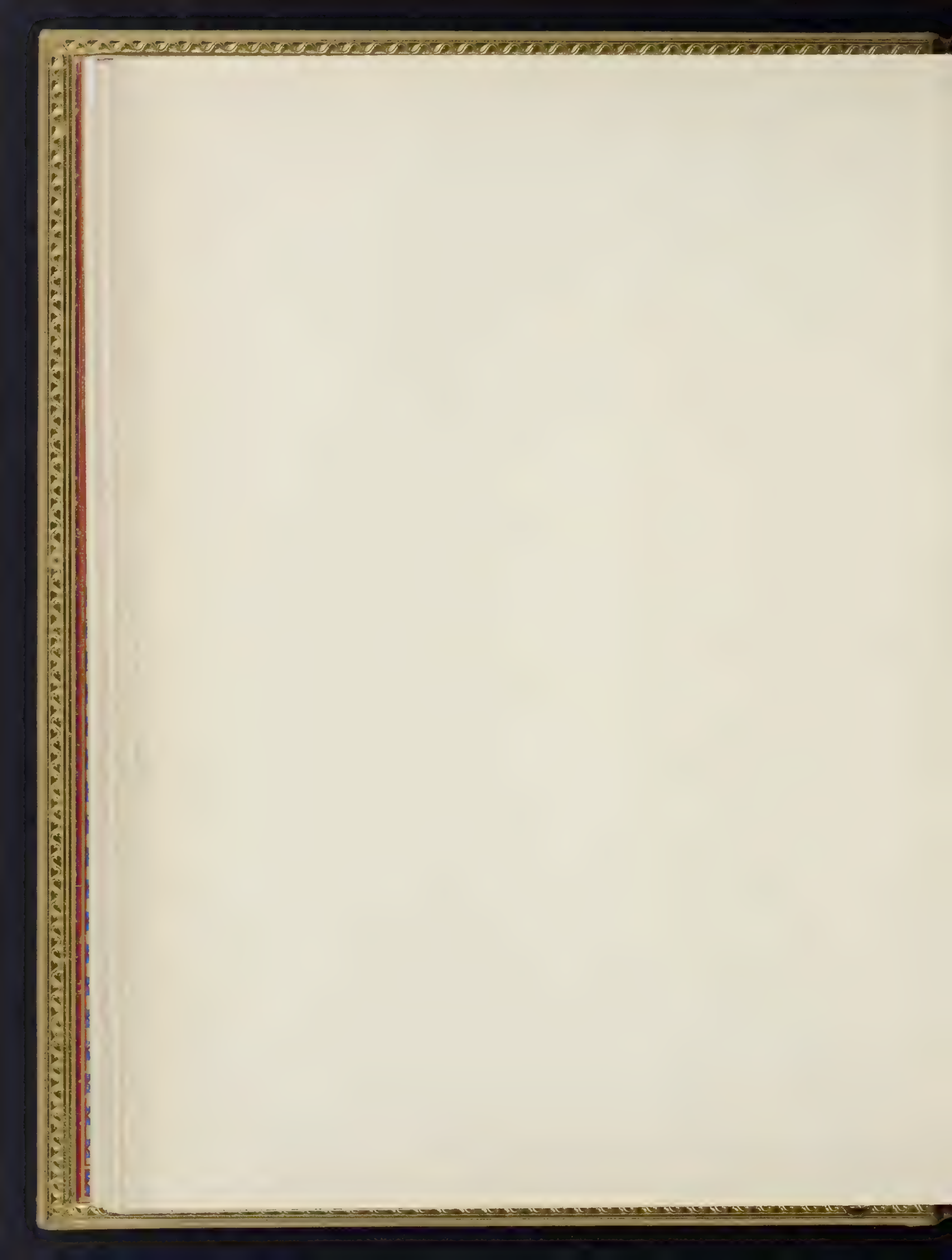




Chapitre I.

Introduction et considérations générales.

L'Égypte, l'Assyrie et la Phénicie. — Les Grecs. L'émail chez les Occidentaux à l'époque romaine. Les émaux gaulois, rhénans et anglo-saxons. Émaux trouvés en Suède et en Russie. L'émail dans les antiquités hongroises. Les émaux du Caucase. Origine persane et asiatique des émaux européens du Moyen-Age. Premiers émaux byzantins : prédominance des émaux translucides. — Procédés techniques en usage à Byzance.



CHAPITRE I.

INTRODUCTION TECHNIQUE A L'HISTOIRE DES ÉMAUX CLOISONNÉS.

L'Egypte, l'Assyrie et la Phénicie. — Les Grecs. — L'émail chez les Occidentaux à l'époque romaine. — Les émaux gaulois, rhénans et anglo-saxons. — Emaux trouvés en Suède et en Russie. — L'émail dans les antiquités hongroises. — Les émaux du Caucase. — Origine persane et asiatique des émaux européens du Moyen-Age. — Premiers émaux byzantins; prédominance des émaux translucides. — Procédés techniques en usage à Byzance.

Sous le nom d'émail[1] on est convenu de désigner presque exclusivement une matière vitreuse fondue sur métal; aussi, dans une histoire de l'émaillerie, ne faut-il envisager que les ouvrages sur métal. Mais ce nom, pris dans cette acception plus étroite, n'est devenu usuel qu'au Moyen-Age, en Occident; on prétend qu'il apparaît pour la première fois dans les manuscrits du IXme siècle environ. Par conséquent la distinction des émaux sur lame métallique ne peut être juste au point de vue historique qu'à partir de cette époque et il n'est pas absolument nécessaire de rechercher si cette branche d'art existait aux époques antérieures.

[1]) *Smaltum* (IXme siècle), *esmalctum* (inventaires et chroniques du XIVme siècle), *émail* d'où *esmaillus*, *esmaldus* (dans les inventaires du XIVme siècle) et les dérivés: *opus smaltitum*, *esmaillatus*, *esmaltulum* qui ne proviennent pas de l'hébreu *haschmal (l'électron* grec), mais de *smelzan* (haut-allemand ancien). *Smaltum* indique et l'émail lui-même, comme le prouvent les expressions: *tabula de smalto*, *canthara cum smalto*, et la feuille métallique émaillée (médaillon), en général les objets qui se vendaient séparément et servaient de parures en Occident, dès le IXme siècle, au même titre que les pierres précieuses. C'est un fait confirmé par diverses expressions, comme par exemple: *super altare autem S. Benedicti argenteum ciborium statuit illudque auro simul et smaltis exornans ..., crucem etiam pulcherrimam cum gemmis et smaltis ad procedendum ... fecit, tabulam in altaris facie cum gemmis et smaltis speciosis parari mandavit etc.* Leo Ostiensis, *Chronicon sacri monasterii Cassinensis*, Lutetiæ Parisiorum, 1668, III, cap. 33. Du Cange, *Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ latinitatis*, Paris 1678, au mot *Smaltum.*

D'après la définition de Labarte,[1] les émaux incrustés constituent une catégorie spéciale parmi les produits émaillés sur métal. Le métal y représente les contours du dessin, parfois le dessin tout entier, tandis que l'émail ne fait qu'ajouter quelques tons particuliers au dessin ou bien en forme simplement le fond. Dans cette définition se trouvent notés les traits caractéristiques les plus importants des émaux anciens; mais la généralisation même de ces traits entraîne une manière nouvelle de comprendre l'incrustation. Or les ouvrages les plus typiques de ce genre, tels que, par exemple, l'image byzantine émaillée et la fibule gauloise rappellent à peine ce dernier procédé: dans l'une le rôle du métal est réduit à des cordons flexibles, dans l'autre on ne voit souvent que la bordure métallique extérieure, pendant que tout l'intérieur est couvert d'un émail polychrome.

La conception technique de l'incrustation fut empruntée à cette couverte spéciale grossièrement coloriée et fixée sur métal qui était usitée dans l'ancienne Egypte, en Assyrie et chez les barbares. Mais cette conception ne s'accorde guère avec l'émail qui ne perd jamais son caractère de „pâte continue"; elle se répandit ensuite dans toute l'antiquité, ainsi qu'au Moyen-Age jusqu'au XIIIme siècle inclusivement. L'expression conventionelle „d'émaux incrustés" une fois adoptée, on en arriva à cette fausse conclusion que les émaux n'avaient fait que remplacer les incrustations de pierreries. Grâce à cette confusion arbitraire, l'émail n'était plus qu'une imitation ou plutôt une contrefaçon de pierres précieuses, obtenue au moyen du verre. L'examen même des monuments anciens ne put dissiper une erreur si bien enracinée et ne fit que multiplier les malentendus.

Les émaux incrustés furent par conséquent divisés en deux catégories principales: les émaux cloisonnés et les émaux champlevés.[2] Cette division générale qui ne tient compte que du procédé, qui prédomine pendant une certaine période, est la seule qui ait subsisté jusqu'à présent dans l'histoire de l'émaillerie. Elle distingue dans tout le domaine de l'émaillerie deux types absolument différents l'un de l'autre en théorie et qui n'existent point dans la réalité; car les émaux cloisonnés présentent toute une série de faits et chacun d'eux, à son tour, comprend diverses phases de l'histoire de l'émaillerie.

[1]) Labarte, *Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au Moyen-Age*, Paris, 1856, p. 1—3. Du même: *Histoire des arts industriels au Moyen-Age et à l'époque de la Renaissance*, Paris, 1864–1865, III, p. 377–380.

[2]) L'expression française *émaux cloisonnés* est plus juste que le *Zellenemail* ou le *Zellenschmelz* allemand, qui sont des termes conventionnels. Le nom d'*émaux champlevés*, remplaçant celui d'*émaux en taille d'épargne* du Moyen-Age, s'applique plutôt aux émaux barbares de l'époque romaine.

L'émail byzantin cloisonné se présente actuellement à nous comme un type, ou, pour mieux dire, comme un style à part dans l'histoire de la peinture; mais au point de vue technique, il n'est autre chose qu'un accessoire décoratif de l'orfévrerie. Les émaux cloisonnés sont aussi intimement liés avec l'art de l'orfèvre que les émaux champlevés sont subordonnés à la fonte et à la ciselure du bronze et du cuivre. Le nom même d'émail cloisonné indique ce qu'il est en réalité: on en remplit des alvéoles séparées au moyen de petites cloisons ou lamelles posées sur champ et formant les contours du dessin. Il est aisé de comprendre la corrélation qui existe entre ce procédé et l'art de l'orfèvre: un travail d'orfévrerie est, avant tout, un ouvrage de ciseleur; à cause du prix élevé de la matière qu'il emploie, l'orfèvre est obligé de faire d'abord de minces lamelles d'or qu'il transforme ensuite en objet d'art.

Une variété importante de l'orfévrerie c'est le filigrane, nom qu'on donne aujourd'hui indistinctement à tout ornement en fils, rubans ou grains de métal, appliqué sur la surface d'une feuille pleine ou à jour. Toutes ces variétés, constituées à différentes époques de l'histoire de l'art et propres aux divers styles, sont faciles à discerner. Telle époque se plait dans l'ornementation en fil métallique ordinaire, c'est-à-dire cordé (en russe skann, en italien lavorar di filo), telle autre préfère le filigrane (filum granum)[1] ou le fil de grains, semblable à une série de perles de verre juxtaposées. Quelle que soit la contexture du fil métallique, les cellules ainsi formées reçoivent la matière colorée nécessaire au dessin. Les ouvrages en or de l'antiquité, notamment ceux de Chypre, des colonies grecques établies sur les bords de la Mer Noire, ceux de la Sardaigne et de l'Etrurie se distinguent par la richesse et la finesse de leur filigrane. Les filigranes à gros grains, pareils à des perles de verre, sont une marque caractéristique des travaux d'orfévrerie du monde barbare entre le IIIme et le VIIme siècle après Jésus-Christ; ils passent pour une imitation d'ouvrages romains. Du VIIIme au IXme siècle règne le procédé au fil cordé, et, à la fin de cette période, le filigrane se compose de lamelles minces striées à la surface, posées sur champ et reliées deux à deux: c'est quelque chose d'analogue au filigrane proprement dit.

A ces ouvrages se rattachent directement les travaux ajourés qui étaient particulièrement en faveur dans les ateliers de l'Asie Antérieure, de

[1]) B. Bucher, *Geschichte der technischen Künste*, Berlin et Stuttgart, 1875—1886, II, p. 118—119. Outre l'expression italienne ci-dessus rapportée, il n'existe point, dans les langues de l'Occident, de terme spécial pour désigner les ouvrages en fil tordu ou cordé.

la Syrie, de l'Egypte et, plus tard, à Byzance ainsi que dans l'Europe barbare. Ici encore il s'agissait surtout d'obtenir un fond coloré, fait de verre, d'émail, de pierres précieuses, de pâte de couleur ou de cuir, surtout rouge. L'orfévrerie cloisonnée tient en quelque sorte le milieu entre les filigranes et les ouvrages ajourés. Ici les cavités ou cellules, où l'on incruste le verre ou les pierres précieuses, sont creusées dans une plaque d'or ou bien formées au moyen de lamelles raportées. Cet art et en particulier une de ses branches typiques, dite la verroterie cloisonnée, joue un rôle très important dans l'histoire de la civilisation primitive de l'Europe barbare: c'est là un fait qui ressort très clairement des précieux matériaux recueillis, dans un livre magistral, par de Linas.[1]

L'importance de ce rôle est toutefois limitée à l'époque de la migration des peuples, où l'incrustation en verre constitue un type historique. On comprend que, devenue typique, cette incrustation soit en rapport intime avec l'émail et qu'elle remplace même ce dernier à certains moments. Il ne s'en suit pas cependant que, même à ces moments là, l'émail soit une incrustation dans l'acception exacte du mot; bien au contraire, ces deux sortes de polychromie, appliquées aux arts du métal, sont diamétralement opposées.

L'émail sous tous ses aspects et à toutes les époques est une matière vitreuse colorée, versée à l'état liquide et séchée sur la surface d'un objet. Contrairement à toute incrustation, il peut, par conséquent, couvrir l'objet tout entier, et, se répandant dans les cavités qui lui sont réservées, former le fond général du dessin, indiqué par le métal. Ce qui distingue encore l'émail, c'est que, à mesure qu'il se perfectionne, il tend à devenir une sorte de peinture indépendante, tandis que l'incrustation en se développant, se confond avec l'art du joaillier.

Où et à quelle époque apparaît l'émail cloisonné et quand ses procédés techniques se séparent-ils des autres? Ce n'est pas une question de vaine curiosité; elle se rattache aux origines d'un style connu dont le procédé technique a imprimé la direction que l'on sait à l'art ornemental. Or, personne n'ignore que, pendant de longs siècles après la disparition du monde ancien, l'ornementation constitue le centre de gravité de l'art.

Rien ne nous autorise à penser que les discussions savantes sur le sens du mot ἤλεκτρον (electrum) pourront un jour résoudre la question de savoir

[1]) Ch. de Linas, *Les origines de l'orfévrerie cloisonnée. Recherches sur les divers genres d'incrustation, la joaillerie et l'art des métaux précieux.* Paris, 1877—1887. 3 vol. in 8º.

si l'émail existait déjà dans l'antiquité classique. Labarte,[1] s'appuyant sur ce que Théophile notamment, au Moyen-Age, appelait l'émail electrum,[2] s'efforce de démontrer que, das certains textes anciens, ce mot signifie l'or émaillé (et non l'émail même). D'autres, comme de Lasteyrie[3] et, après lui, Darcel,[4] Linas, Bucher ne voient dans l'elektron que l'ambre jaune ou bien l'alliage bien connu d'or et d'argent. Une simple analyse sans idées préconçues des textes anciens confirme entièrement cette dernière opinion. L'elektron d'Homère n'est, dans la plupart de cas, que l'ambre jaune, et, sous la forme de ἡ ἤλεκτρος peut-être aussi l'alliage d'or et d'argent, très-répandu en Orient.[5] Des anneaux d'un genre particulier ainsi que des pièces de monnaie en electrum se rencontrent en Orient dès l'antiquité, et l'on en voit pénétrer dans les provinces russes jusqu'au XII[me] siècle après Jésus-Christ. On sait qu'en Sibérie notamment il y avait des minerais d'electrum naturel. Les objets les plus curieux en electrum, tels que, par exemple, le fameux vase scythe de Koul-Oba, proviennent de la Crimée. Au temps d'Alexandre de Macédoine, les Grecs travaillaient l'electrum et entendaient par ce mot à la fois l'ambre et l'alliage en question. Il est incontestable, d'autre part, qu'au Moyen-Age, l'electrum signifiait non seulement cet alliage, mais encore l'émail, et c'est dans ce dernier sens qu'il est employé dans les traités techniques des X[me] et XI[me] siècles.

Le débat scientifique sur cette question a eu, comme d'habitude, le grand avantage d'obliger les archéologues à étudier certains monuments avec une attention minutieuse. Auparavant déjà les collections publiques possédaient des spécimens remarquables d'émaux grecs anciens; mais ils n'avaient point attiré l'attention. A partir de ce moment on les a appréciés au même degré que les nouvelles découvertes, même lorsqu'ils ne présentaient que de très-légères traces d'émail. Dès lors les trouvailles de ce genre se sont multipliées sans interruption et tous les érudits qui se sont voués à l'étude de l'antiquité classique ont reconnu implicitement l'existence de l'émail grec bien

[1]) *Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au Moyen-Age*, p. 76—92; *Histoire des arts industriels*, III, p. 484—499.

[2]) Theophili *Diversarum artium schedula*, édit. Ilg. Voy. notre chapitre sur *„la technique des Emaux byzantins"*.

[3]) *L'electrum des anciens était-il de l'émail?* Paris, 1857.

[4]) *Notice des émaux et de l'orfévrerie*, Paris, 1883, p. VIII—XI. — Comp. Scheins, *De electro veterum metallico*, Berlin, 1871. — Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, Leipzig, 1887, IV, p. 407 et suiv.

[5]) Voy. sur cette alliage en Egypte, Maspéro, *Archéologie égyptienne*, Paris, 1887, p. 296—297.

avant notre ère, ou plutôt avant les émaux dits romains de l'époque barbare.

D'autres arguments pourront venir s'ajouter encore lorsque les plus beaux monuments de cet art, conservés dans les collections publiques, seront soumis à l'analyse chimique ou à d'autres expériences moins risquées. Les résultats de ces expériences, judicieusement publiés, fourniront aux chercheurs les moyens de déterminer la place réelle que doit occuper dans l'histoire de l'art cette importante ornementation polychrome. De même qu'à la sculpture polychrome antique, il lui est réservé de jouer un grand rôle dans la science archéologique.

Les procédés techniques de l'émail dans l'ancienne Egypte, en Assyrie et en Phénicie.

En attendant ces tentatives et leurs résultats, il ne sera pas hors de propos d'effleurer tout au moins l'étude des émaux de l'Egypte, de la Grèce et de l'Italie anciennes, ne fût-ce que pour répondre à la question de savoir quels furent les précurseurs des émaux byzantins cloisonnés. Les émaux de l'Egypte, comme tout l'art de ce pays, doivent être ces précurseurs, si l'on réfléchit au rôle civilisateur de premier ordre qu'a joué Alexandrie dans le nouveau monde grec. L'art industriel de l'Egypte frappe le spectateur par la richesse et la variété des matières employées, telles que pierreries, métaux précieux, ainsi que par la finesse et la perfection avec laquelle elles sont travaillées. La verrerie des Egyptiens se distinguait également par une grande variété; ils avaient des verres transparents et opaques (ces derniers obtenus grâce à un alliage d'oxydes métalliques) et, plus tard, par l'utilisation de quelques recettes chimiques, ils arrivèrent même à imiter les pierres précieuses. De plus, les Egyptiens connurent et perfectionnèrent considérablement l'émail ou plutôt la glaçure sur une terre calcaire blanchâtre analogue à la faïence ou sur la pierre,[1] en n'employant toutefois presque exclusivement que deux couleurs: le bleu turquoise tendre et l'indigo ou le lapis-lazuli.

Cependant les égyptologues ont nié jusqu'à présent l'existence des plaques émaillées chez les Egyptiens: l'illustre Mariette et, après lui, G. Perrot[2] et plusieurs autres savants s'en tiennent toujours à l'opinion que, dans l'ancienne Egypte, on ne connaissait que la mosaïque sur métal ou un genre

[1] Maspéro, *Archéologie égyptienne*, Paris, 1887, p. 247—254.
[2] *Histoire de l'art dans l'antiquité*, Paris, 1882—1890, I, p. 837—838.

particulier d'incrustation en mosaïque qui ressemble aux émaux cloisonnés par son aspect extérieur, mais nullement par le procédé de fabrication. Effectivement la plupart de pièces d'or cloisonnées, trouvées dans les tombeaux d'Egypte offrent de ces incrustations de pierres fines ou de verre imitant l'améthyste, le lapis-lazuli, la jaspe, la turquoise etc.[1] Tels sont, par exemple, les pectoraux en forme de petits temples, avec un épervier ou un scarabée au milieu, ornements qu'on voit sur la poitrine des momies. Quelques uns de ces pectoraux d'or du temps de Ramsès II. (1396 † 1328 av. J.-C.), trouvés dans le Serapeum de Memphis par Mariette et conservés actuellement au Louvre (salle historique, vitrine 16) donnent une idée plus que suffisante de ce procédé d'incrustation qui ne saurait plus être l'objet d'aucune controverse. Citons notamment le pectoral N° 52 (12 cm. de haut.)[2] avec un épervier et un uræus au milieu: il peut être considéré comme le type le plus parfait de dessin fait au moyen de minces lamelles d'or appliquées sur une feuille d'or et dont les intervalles sont remplis de morceaux de verre bleu de ciel, blanc, vert, bleu turquoise, couleur d'os et de cornaline. On distingue fort bien la pâte rougeâtre qui cimentait ces morceaux. Le second pectoral de la même collection (N° 593)[3] est en basalte et représente un scarabée et l'image des déesses Isis et Nephthys au milieu du naos; il est couvert d'incrustations de couleur rouge, bleu de ciel, turquoise sur un pâte verdâtre; les mains nues des déesses sont recouvertes de verre taillé d'un bleu turquoise. L'épervier à tête de bélier N° 535 (hauteur 7 cm.) est très-intéressant;[4] il est rehaussé d'incrustations rouges, bleues et vertes sur une pâte blanche. Un autre épervier (N° 534),[5] mesurant 6½ cm., est orné d'une mosaïque des mêmes nuances. L'Ermitage impérial de St. Pétersbourg possède un épervier semblable (section égyptienne, N° 726): quoique sans tête, il est fort bien conservé et attire l'attention par la finesse du travail d'incrustation; les couleurs employées sont le rouge-canelle (rouge décomposé), bleu ciel et bleu turquoise.

Faute d'analyse chimique, on ne peut distinguer que par conjecture, dans tous ces objets, l'imitation des pierres fines, bien que l'oeil discerne de

[1]) De Linas, *Les origines de l'orfévrerie cloisonnée*, I, p. 17—35.

[2]) G. Perrot et Ch. Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, I, p. 832, fig. 566. — De Linas, *Orfévrerie cloisonnée*, I, p. 30—31, pl. IIbis.

[3]) De Linas, *Orfévrerie cloisonnée*, pl. 30, No. 2.

[4]) Au British Museum (salle égyptienne, Nos. 14355 et 14376) il y a des ornementations analogues avec des traces de mosaïque sur pâte blanche et bleue.

[5]) De Linas, *Orfévrerie cloisonnée*. — G. Perrot et Ch. Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, I, p. 832, fig. 567.

près le procédé employé: c'est, dans la plupart des cas, de la mosaïque, qui consiste en cubes de verre taillés que l'artiste a posés sur une pâte crue dont les compartiments sont enduits. Or, comme tous ces compartiments ont des formes géométriques stéréotypées, puisqu'ils s'encadrent dans les contours des ailes de l'oiseau ou de tout autre dessin, l'artiste n'avait qu'à préparer d'avance autant de cubes qu'il en fallait pour l'ornementation de l'objet. Enfin si l'on réfléchit que ces ornements avaient une signification funéraire et qu'on les fabriquait en gros dans des ateliers spéciaux, on comprendra qu'il n'étaient pas si difficiles à faire qu'ils en ont l'air au premier abord. Indépendamment des pectoraux cités tout à l'heure, les pendeloques des colliers de momies,[1] en forme de palmettes, de lotus ou de feuilles de lotus sont rehaussées d'une incrustation bleue ciel ou bleue turquoise.

Cependant, bien que ce mode d'incrustation soit clair, les ouvrages ainsi incrustés offrent une particularité: c'est que l'incrustation bleue foncée (bleue claire ou bleue céleste parfois) est quelque peu différente des autres. D'abord elle est plus solide (c'est ainsi que dans le scarabée N° 593 du Louvre toutes les incrustations ont disparu excepté la bleue); si l'on y touche elle s'effrite et se désagrège et ne tombe jamais d'un seul morceau, ce qui arriverait infailliblement si elle était en pierre. En second lieu cette sorte d'émail bleu remplit toujours en entier les compartiments, ce qui est impossible quand il s'agit d'incrustations ordinaires sur pâte. Son éclat, si l'objet est bien conservé et la patine blanche de sa surface, s'il a souffert de l'humidité, produisent à la longue le même effet que dans les ouvrages grecs émaillés. L'incrustation ou plutôt l'émail en turquoise a la même apparence; on la distingue aisément de la vraie turquoise qui est facile à reconnaître à son ton jaunâtre, surtout quand elle est de mauvaise qualité: cette turquoise, qu'on rencontre encore de nos jours dans la presqu'île du Sinaï, fut un des principaux objets de l'exploitation minière chez les Egyptiens de l'antiquité.

Nous pensons qu'il faut avoir en vue ces deux sortes d'incrustations quand on parle de pâte vitreuse ou de mastic remplaçant dans les produits égyptiens l'incrustation en pierres fines proprement dite. Il est donc intéressant de constater que les écrivains anciens, lorsqu'ils parlent des premières

[1]) Au British Museum (section égyptienne): No. 3073, un collier composé de tubes d'or avec pendeloques de forme conique; des compartiments y sont préparés pour recevoir l'incrustation, mais ne sont pas incrustés; No. 3076 collier de perles d'or et cornaline avec pendeloques en forme de feuilles où le verre bleu foncé et bleu turquoise imite l'incrustation; No. 3077 un collier composé de lotus incrustés en forme de palmettes.

tentatives d'imitation de pierres précieuses,[1] font allusion au verre bleu (τεχνητὸν κύανον) imitant le lapis-lazuli et à la fausse turquoise. Il est à remarquer que l'imitation en verre de ces pierres opaques donnait une substance également non translucide, c'est-à-dire l'émail proprement dit;[2] et, en Egypte, comme dans tout l'Orient antique, l'émail bleu de ciel et bleu turquoise jouait le principal rôle et formait avec l'émail rouge une gamme de couleurs toute particulière. Nous ne pouvons guère admettre à la lettre la tradition d'après laquelle la teinture bleue de ciel aurait été inventée par un roi d'Egypte. Quoi qu'il en soit, l'examen des monuments nous autorise à affirmer qu'en dehors de ces deux couleurs, les Egyptiens n'en connurent pas d'autres pendant longtemps pour leurs émaux cloisonnés;[3] les autres couleurs étaient obtenues au moyen de pierres ou de verres limés d'une teinte à peu-près analogue à celle qu'on voulait avoir. Les ouvrages originaux de cette espèce portaient l'empreinte du goût et du style egyptiens et devaient en réalité remplacer les émaux proprement dits. C'est ce qui ressort d'une comparaison de ces objets avec ceux d'Asie.

Tous les monuments d'art égyptiens que nous avons examinés appartiennent à la catégorie dite industrielle et datent de l'époque romaine plutôt que du temps des anciens Pharaons. Il est donc facile de s'expliquer pourquoi leur exécution est si négligée et pourquoi ils portent tous un caractère si profondément traditionnel. Certains ateliers étaient chargés de fabriquer les pectoraux en or et d'autres objets destinés aux tombeaux; les incrustations décoratives dans la pâte se faisaient facilement et vite, surtout quand on avait sous la main des plaques en émail toutes prêtes et que les Egyptiens préparaient fort bien depuis longtemps. De même les barbares de la Russie méridionale et d'Asie, dans les premiers siècles de notre ère, bien qu'ils connussent l'émail, semblent s'être contentés d'incrustations pour les parures

[1]) Pline, *Historia naturalis*, XXXVII, ch. IX, 38: *reddetur et per se cyano gratia accomodato paulo ante et iaspidi nomine a colore cæruleo; optuma Scythica, dein Cypria, postrema Ægyptia, adulteratur maxume tinctura, idque in gloriam regum Ægypti adscribitur et qui primus tinxit.* Voy. Theophr. *De lapidibus*, § 55: σκευαστὸς δ'ὁ Αἰγύπτιος (κύανος). καὶ οἱ γράφοντες τὰ περὶ τοὺς βασιλεῖς καὶ τοῦτο γράφουσι, τίς πρῶτος βασιλεὺς ἐποίησε χυτὸν κύανον.

Sur la turquoise Pline, ibid., ch. VIII. 33: *comitatur eam (sc. topazum) callaina (callais) e viridi pallens ... neque est imitabilior alia mendacio vitri.*

[2]) Voy. Blümner, *Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern*, IV, p. 410. Ce savant réfute les hypothèses relatives à l'existence de l'émail chez les Egyptiens, s'appuyant sur ce fait que l'imitation des pierres précieuses produisait des verres transparents *(Glasflüsse)* et non des émaux proprement dits.

[3]) L'émail bleu de ciel des chairs n'est pas seulement une nécessité de symbolisme, mais encore une des conséquences de la technique. Comp. le fragment du Louvre, salle civile, vitrine, L, No. 1900: la main de métal est couverte d'un émail bleu.

funéraires de leurs chefs; certaines de ces pièces nous frappent par leur analogie avec des objets égyptiens.[1] Ou bien ces ouvrages barbares viennent de Syrie qui avait conservé les modes égyptiennes, ou bien, l'Egypte, à son tour, s'était approprié les types asiatiques. En tout cas nous sommes en présence d'une technique inférieure.

Les émaux cloisonnés, qui sont à un certain point de vue le dernier mot de l'émaillerie, n'apparaissent, au contraire, que lorsque les artisans qui les faisaient étaient déjà en possession de tous les secrets de leur métier.

Certainement les artisans égyptiens connaissaient l'émail et en faisaient eux-mêmes, comme le prouvent les monuments d'une autre espèce qui ont été remarqués depuis longtemps déjà, mais dont la technique nous est imparfaitement connue, faute d'analyse chimique. Tels sont par exemple, les bracelets en or de Munich, trouvés en 1834 dans une des pyramides de Moeroé et appartenant à une époque postérieure; des objets provenant de la même localité, conservés au Musée de Berlin, un bracelet d'or du Pharaon Ahmos Ier, pharaon de la XVIIIme dynastie, au Musée de Boulaq au Caire;[2] une paire de bracelets du Louvre (salle civile, vitrine Q, N° 1962) et une autre paire au British Museum (case D, N° 14594). Nous n'essaierons pas d'examiner la question de savoir à quelle époque au juste peuvent bien appartenir toutes ces antiquités, malgré la diversité des époques auxquelles se rapportent ces objets. Leur petit nombre ne nous permet d'en tirer aucune conclusion; de nouvelles découvertes peuvent d'ailleurs rectifier ou modifier complètement les hypothèses qu'on serait tenté de faire au sujet des influences diverses de l'Asie et même de la Grèce sur les travaux égyptiens de cette espèce. Ce qui frappe dans tous ces objets, en dehors de l'incrustation ordinaire en pierres ou en verre c'est cette partie où le dessin même, faute d'une régularité géométrique, ne se prêtait point à cette incrustation et exigeait, par suite, que les creux fussent remplis d'une substance liquide. Maspéro a discerné nettement ces parties, en montrant dans le bracelet d'Ahmos la facture des émaux champlevés. „Les figures et les hiéroglyphes sont levés en plein sur une plaque d'or et ciselés délicatement au burin. Le champ est rempli de pièces de pâte bleue et de lapis-lazuli taillées artistement."[3] Ainsi donc ici encore

[1]) Voy. le trésor découvert près de Nowotcherkassk et conservé à l'Ermitage impérial de St Pétersbourg.

[2]) Maspéro, *Archéologie égyptienne*, fig. 289.

[3]) Ibid., p. 308.

l'orfèvre a conservé sa manière ordinaire. Mais déjà dans le collier faisant partie de la parure de la reine Ahhotpou, mère d'Ahmos Ier, les détails des deux têtes d'épervier en or étaient relevés d'émail bleu.[1] De même de nombreux bracelets sont relevés d'émail, fondu évidemment au feu et coulé dans les espaces creux. Toutefois la preuve la plus évidente nous en est fournie par les bracelets du Musée Britannique: le bord de ces larges bracelets est garni de compartiments remplis d'une pâte verte et de verre bleu noyé dans la pâte; il en est de même de la palmette faite de cellules. Quant au champ d'une profondeur de quelques millimètres à peine, épargné évidemment sur une plaque d'or et qui entoure les figures de déesses, il est rempli d'émail vert tirant sur le bleu turquoise. Ce fond s'est crevassé ou bien ne s'est conservé que sur les bords près des figures qui sont en saillie. Mais il ne peut en aucune façon avoir été fait en pâte humide séchée ensuite, car cette pâte servait avant tout à enchâsser la pierre et le verre.

S'il n'est plus permis de douter de l'existence des émaux chez les Egyptiens, depuis les investigations de Linas et depuis que Labarte a attiré l'attention des savants sur le petit épervier à tête d'homme du Musée du Louvre, sur la paire de bracelets des pyramides de Moeroé et sur d'autres objets analogues, il serait plus sage d'adopter, avant que la question soit définitivement élucidée, l'opinion suivante: les Egyptiens connaissaient et employaient (du moins plus tard) l'émail, mais seulement l'émail champlevé; quant aux émaux cloisonnés, encore pauvres en couleurs et peu durables, ils les remplaçaient par des incrustations en pierre et en verre. Les industriels phéniciens importèrent les émaux cloisonnés en Assyrie dont les bas-reliefs renferment aujourd'hui encore presque exclusivement cette décoration dans les parures en or, telles que colliers des rois, pendants d'oreilles, bracelets etc. L'émail proprement dit était-il employé en Mésopotamie, c'est ce que nous ne saurions affirmer. Faut-il en conclure que l'incrustation à froid a précédé l'émail? c'est encore une question sur laquelle nous ne saurions nous prononcer. Les ouvrages cloisonnés se reproduisent nettement par le dessin, surtout dans les parties saillantes des objets d'albâtre qui se prêtent à des hachures fines. Il n'en est pas de même de la substance émaillée qui se confond avec la surface du métal et qu'on ne reconnaît qu'au ton de la coloration qui très-souvent ne s'est pas conservée sur les bas-reliefs. L'application très-

[1]) Maspéro, *Archéologie égyptienne*, p. 309, fig. 292.

2*

commune de la glaçure émaillée aux carreaux de faïence de l'ancienne Chaldée pouvait-elle rester sans influence sur les ouvrages en métal? Et ne serait-il pas plus naturel d'admettre que l'émail appliqué sur la surface métallique, étant insuffisant au point de vue chimique, ne se conservait pas longtemps et, par suite, ne put s'élever à la hauteur d'un l'art? Dans cette hypothèse il est inutile de rechercher lequel des deux procédés (incrustation ou émail) est le plus ancien, c'est-à-dire le plus simple: ni l'histoire ni les expériences ne peuvent nous aider à résoudre ce problème. Il suffit de remarquer que l'art de la verrerie ayant été très-perfectionné en Egypte et, plus tard, en Phénicie, il fournissait l'occasion de développer peut-être au même degré les deux procédés. Or, l'histoire de l'art et de la civilisation nous apprend qu'une fois un procédé découvert, il devient en quelque sorte un besoin national; on ne l'oublie jamais complètement et jamais il ne disparaît tout-à-fait. Il peut tout au plus être relegué au second plan par un autre qui est plus conforme au goût du temps et qui concourt à la formation d'un type historique. Si l'on examine les peintures murales polychromes de l'Egypte, on s'aperçoit qu'elles reproduisent des entrelacs, des sculptures sur bois et des ornements plaqués, toutes choses qui, dans la décoration des métaux, ont dû conduire tout naturellement au cloisonné. L'art décoratif de la Mésopotamie, au contraire, est tout entier dans les surfaces vernies ou émaillées, et il semble qu'il aurait dû créer les émaux en tant que branche artistique indépendante. S'il ne l'a pas fait, c'est que les Assyriens ne connaissaient que fort peu l'art de fabriquer le verre, ou bien parcequ'ils aimaient pardessus tout les pierres précieuses dans la décoration.

A priori nous devrions mettre à part, dans la civilisation de l'Asie Antérieure, l'industrie phénicienne et en général l'industrie de la Syrie et de l'Asie Mineure. L'art phénicien, comme on l'a définitivement démontré, était un art d'imitation. Les villes de Tyr, de Sidon et de Damas jetaient sur les différents marchés de l'antiquité plutôt des spécimens de leur activité industrielle qu'artistique. On remarque, par conséquent, dans les objets fabriqués par les Phéniciens un caractère décoratif en quelque sorte stéréotypé: la forme, empruntée à la nature, a toujours ici un sens symbolique et constitue l'ornement; une figure religieuse, une devise royale, une inscription quelconque sont des talismans mystérieux. Mais c'est précisément ce rabaissement de la forme joint au sens intrinsèque qui a fait le succès et la réputation de l'art phénicien. Ce fut là tout le secret de la renommée des comptoirs phéniciens de Chypre, de Carthage et de Sardaigne.

De la Syrie on exportait, outre les objets en or incrustés de pierres précieuses, des filigranes très-fins qu'imitaient ensuite les artisans grecs et étrusques. La Syrie s'est approprié les styles les plus variés de la Mésopotamie, de la Perse, de l'Egypte, voire même de la Grèce; de là une grande variété dans ses produits. Et c'est précisément ce qui explique cette hypothèse, très-fermement soutenue, que la Syrie fut une source de civilisation, ce qu'elle n'a jamais été, pas même à l'époque des Croisades.

„Chose étrange,“ s'écrie l'historien de la verrerie dans l'antiquité,[1] „les savants parlent avec une rare conviction de la beauté du verre phénicien. Or, en vérité, à part quelques fragments de l'époque gréco-romaine, il n'existe dans nos Musées pas un seul vase en verre qu'on pourrait avec quelque certitude attribuer aux Phéniciens.“ Malgré son exagération, cette opinion repose sur des faits réels: ce n'est pas au lieu même de leur fabrication, où il n'en est resté que des miettes, pour ainsi dire, qu'il faut étudier les produits de l'industrie phénicienne; il faut les chercher dans tous les centres plus ou moins importants de l'antiquité classique, où ils se sont si intimement mélangés aux produits de l'industrie locale qu'ils y jouent le rôle principal et non un rôle sécondaire. La Syrie, avec ses verreries, ses objets d'or et d'argent, ses étoffes et surtout ses bazars et ses magasins effaçait, aux yeux des anciens, la production des autres contrées d'Asie et d'Afrique. Parmi ces pays, l'Egypte et, en particulier Alexandrie, la Perse, la Mésopotamie et même l'Inde fabriquaient des verres d'art, comme nous le verrons plus loin. Mais, grâce à l'intermédiaire de la Phénicie, Alexandrie, dès l'origine de sa fondation, était devenue, dans son genre, un centre de verreries de toutes sortes, et conserva les marchés conquis par les Phéniciens, non seulement à l'époque romaine, mais encore pendant tout le Moyen-Age.

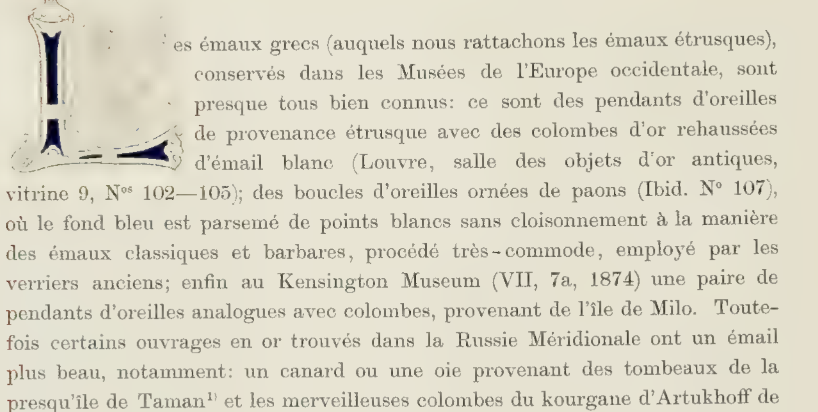
La Phénicie avait-elle quelque initiative et a-t-elle joué un rôle quelconque dans la fabrication des émaux? C'est là une question qu'il vaut mieux laisser de côté, puisqu'il est impossible d'y répondre. Il se peut que les Phéniciens aient été ici des intermédiaires; ainsi, par exemple, nous constatons dans certains fragments d'émaux, incontestablement égyptiens cette fois,[2] d'une époque plus récente, peut-être même rapprochée de notre ère, des petites étoiles en émail blanc noyées dans un fond bleu foncé. Cette particularité identique ou analogue aux émaux de l'Europe barbare ne saurait

[1] Frœhner, *Verrerie antique. Description de la collection Charvet*, Paris, 1879, p. 19.

[2] Le Musée Britannique et le Louvre en possèdent quelques échantillons, mais sans numéros.

être purement accidentelle; elle se rattache à l'histoire de la verrerie et les menues industries similaires. Ce qui n'est pas non plus l'effet du hasard, c'est que les ornements émaillés dans l'antiquité classique rappellent les objets où perce l'influence de l'Ionie, de l'Asie Mineure ou même de la Syrie. Ce qui est plus important encore, c'est l'abondance extraordinaire des émaux à l'époque qui suit celle d'Alexandre de Macédoine, c'est-à-dire non seulement pendant la seconde moitié du IVme siècle, mais encore dans tout l'art grec postérieur. Tant qu'on n'aura pas sous les yeux des échantillons orientaux proprement dits, il sera difficile d'élucider ce point. On peut cependant affirmer que les émaux gréco-romains étaient des produits fabriqués à Alexandrie jusqu'à l'Empire romain et que les fabriques des provinces romaines imitèrent fidèlement les modèles d'Alexandrie.

Les ouvrages émaillés grecs.



Les émaux grecs (auxquels nous rattachons les émaux étrusques), conservés dans les Musées de l'Europe occidentale, sont presque tous bien connus: ce sont des pendants d'oreilles de provenance étrusque avec des colombes d'or rehaussées d'émail blanc (Louvre, salle des objets d'or antiques, vitrine 9, N°s 102—105); des boucles d'oreilles ornées de paons (Ibid. N° 107), où le fond bleu est parsemé de points blancs sans cloisonnement à la manière des émaux classiques et barbares, procédé très-commode, employé par les verriers anciens; enfin au Kensington Museum (VII, 7a, 1874) une paire de pendants d'oreilles analogues avec colombes, provenant de l'île de Milo. Toutefois certains ouvrages en or trouvés dans la Russie Méridionale ont un émail plus beau, notamment: un canard ou une oie provenant des tombeaux de la presqu'île de Taman[1] et les merveilleuses colombes du kourgane d'Artukhoff de la même localité.[2] Labarte fait observer à juste titre qu'un émail recouvrant des figures en ronde-bosse atteste un haut degré de développement dans l'art.[3] Mais l'émail blanc est le plus souvent usité dans les verres antiques, peut-être parcequ'il était plus solide que tout autre.[4] Toutefois les émaux du

1) *Compte-rendu de la Commission Impériale Archéologique*, 1870—1871, pl. VI, 11, p. 203.

2) Ibid., 1880, pl. I, 13, p. 52.

3) *Histoire des arts industriels*, III, p. 493—495.

4) On rencontre cet émail blanc dans les antiquités dites mérovingiennes ornées de verres, c'est-à-dire à l'époque où l'émaillerie était en décadence chez les peuples d'Occident.

genre de ceux que nous venons de citer sont relativement rares, tandis que les ornements en émail champlevé étaient très-répandues dans l'antiquité. Il est vrai qu'ici la surface tout entière n'est pas creusée pour recevoir la pâte vitrifiée qui n'est versée que dans des creux représentant des feuilles, des fleurs (marguerites et myosotis), rosettes, palmettes, plumes, etc. Mais comme dans ces ouvrages d'or la pâte d'émail n'atteignait presque jamais la hauteur des petites cloisons et que, par conséquent, la surface n'en était pas brillante, on obtient une sorte d'émail plus simple, purement décoratif, et qui offre le plus d'analogie avec les émaux russes.

Tels, par exemple, au Musée du Louvre, le N° 247, collier remarquable avec ornements émaillés, les N°s 712, 4 — une figurine d'Aphrodite dont la stéphané et le collier sont rehaussés d'émail bleu et quantité de beaux objets grecs de Kertch, de la péninsule de Taman et des pays riverains de Kouban, au Musée Impérial de l'Ermitage. Les flacons en forme de petites amphores, les breloques, la bordure de colliers et de kalatos,[1] les boutons, les chevrons, les épingles et les agrafes[2] etc. sont invariablement rehaussés d'un émail bleu foncé ou plus souvent bleu clair, tandis que les colombes du kourgane d'Artukhoff offrent toujours un émail blanc, bleu de ciel et vert. De même sur les anneaux bien connus, qui représentent des cavaliers scythes et des lions, on remarque l'émail bleu de ciel et bleu turquoise; or, dans les palmettes, ainsi que dans les représentations égyptiennes du lotus, nous trouvons des incrustations de diverses couleurs. Sur les ouvrages d'or de Curium (Chypre)[3] et sur la guirlande d'or d'Armento (Basilicate),[4] actuellement au Musée de Munich, on rencontre également des petites feuilles et des fleurs, dont la nuance est invariablement le bleu de ciel. Si l'émail doit, dans une bague, remplacer la pierre, il imite simplement le lapis-lazuli et devient bleu foncé: tel est le cas du curieux anneau provenant du kourgane de Pawlow à Kertch.[5] Parfois il est d'une teinte tellement sombre qu'il paraît complètement noir, comme dans l'anneau du kourgane d'Artukhoff; le fond de cet émail ou de cette substance avait été jadis garni d'une inscription tracée au moyen de petites cloisons fixées sur le fond.[6]

[1]) *Compte-rendu de la Commission Impériale Archéologique*, 1865, p. 42, 48, 76.
[2]) Ibid., 1876, pl. II, 8; 1877, pl. III, 34; 1880, pl. I, 17. III, 7.
[3]) Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, III, p. 833, fig. 564, 599.
[4]) Gerhard, *Antike Bildwerke*, Stuttgart et Tübingen, 1827—1830, pl. 60.
[5]) *Compte-rendu de la Commission Impériale Archéologique*, 1859, pl. III, 4, 5, p. 121.
[6]) Musée de l'Ermitage, salle des antiquités du Bosphore, vitr. 4, No. 255 *h*, 246 *c*.

Pour terminer ce rapide aperçu des émaux grecs nous devons faire observer que, dans un prochain avenir, la liste pourrait bien en être doublée, et le rôle des émaux dans l'antiquité classique n'en sera que plus intéressant à étudier. Aujourd'hui déjà il est evident, si l'on en juge par les quelques spécimens connus, que l'art de l'émaillerie ne périclita jamais complètement, et qu'on fabriquait les émaux dans les provinces les plus obscures du monde classique. C'est ainsi que dans les colonies anciennes de la Russie Méridionale on rencontre des objets d'or très-originaux, quoique un peu grossiers, notamment des boucles d'oreilles ornées d'émaux et de fragments de pierres précieuses; ces pendeloques consistent généralement en un croissant aux extrémités relevées ou renversées et garni d'émail cloisonné imitant l'éméraude, le lapis-lazuli, l'aigue-marine et la turquoise. L'émail bleu de ciel est souvent décomposé, le bleu turquoise s'est effrité; le bleu foncé est le plus solide. L'émail vert éméraude est en outre toujours translucide.

A l'extrémité opposée du monde ancien, en Gaule, nous rencontrons aussi, et relativement de bonne heure, des ouvrages en verre es des émaux fabriqués dans le pays même. Citons, par exemple, la vitrine du Musée de St Germain renfermant les antiquités de Bibracte (aujourd'hui Mont-Beuvray, près d'Autun); outre des poteries à inscriptions grecques, ce meuble nous présente, dans quelques petites écuelles, des fragments de verre d'un travail analogue. Il est clair que les verriers de l'endroit, non contents de fabriquer des ustensiles de verre indispensables, s'essayaient encore à imiter des ornements précieux importés de Syrie; et, ne sachant pas faire une spirale jaune dans l'intérieur du verre bleu foncé, ils se bornaient à appliquer cette spirale émaillée par-dessus le bracelet, c'est-à-dire en saillie.

La question des rapports entre les émaux barbares de l'Europe et l'antiquité classique est un des points les plus obscures de l'histoire de l'art. Ces émaux apparaissent comme un phénomène inattendu au milieu d'objets ordinaires d'importation romaine dans les contrées barbares. Tels archéologues croient que s'étaient des ouvrages originaux des barbares; tels, au contraire, pensent qu'il faut en rechercher la source dans l'Extrême-Orient, où ces ouvrages auraient existé, même à l'état parfait, bien avant leur apparition en Occident.



a civilisation de l'Europe septentrionale barbare, à l'époque voisine de notre ère, est déjà loin de ses origines, et, à partir du moment où elle est sortie de son berceau primitif, elle s'agite et se transforme sans cesse. Aujourd'hui déjà le grand nombre d'antiquités de l'Europe barbare se subdivise en quelques groupes historiques bien distincts, ou bien, comme on est convenu de le dire, en civilisations qui ont leur style artistique et une signification morale à part. L'ordre dans lequel ces groupes se suivent et les différences qui les caractérisent éclairciront sans aucun doute certaines questions d'art, certains points communs mais encore obscurs, que tout le monde cependant soupçonne et qui reposent sur cette foule de monuments classés actuellement suivant les nations et suivant telle ou telle théorie locale. Le problème, ainsi élucidé, nous découvrira la source fécondante qui, pour l'Europe barbare, fut jadis l'Orient. Nécessairement cette source même sera étudiée dans tous ses prolongements, dans toutes ses dérivations, et comme elle ne sera plus un mythe pour nous, nous reconnaîtrons un phénomène historique d'une importance colossale. Ce phénomène, se prolongeant à travers les siècles, devra présenter un jour un tableau analogue à celui que nous offre l'histoire de la civilisation de l'Europe, dans quelques unes de ses parties toutes spéciales.

L'émail dans l'art des peuples d'Europe à l'époque romaine.

Les émaux dits barbares, qui décorent exclusivement des parures de bronze renfermées dans les tombeaux à corps incinérés, appartiennent pour la plupart à la période de l'Empire romain, si l'on en juge par d'autres objets trouvés dans les mêmes endroits. Ces objets ne sont point centralisés dans telle ou telle localité et ne constituent nullement une industrie propre à la Gaule, à la Bretagne ou aux bords du Rhin; ils sont dispersés en plus ou moins grande quantité dans toute l'Europe septentrionale, depuis l'Angleterre jusqu'au Danemark, la Suède et le Gothland inclusivement; et dans le Sud, depuis la Gaule jusqu'à la Hongrie et la Russie méridionale. Mais les contrées les plus riches en émaux de ce genre sont la Gaule, la Bretagne, les bords du Rhin et du Danube. Il est évident que, dans tous ces pays, ces produits étaient importés; rarement et les plus grossiers d'entre eux seulement étaient fabriqués sur place. Aucune de ces contrées n'en exportait dans l'autre. Il y avait d'ailleurs une grande analogie, sinon une identité absolue, entre ces produits et ceux de l'Italie, d'où étaient venus les premiers modèles, tout au moins.

Certains pays, comme la Gaule, par exemple, aprés avoir adopté les modèles étrangers, continuèrent à se servir des procédés indigènes de provenance gréco-phénicienne et développèrent considérablement leurs imitations au point de vue technique.[1] D'autres, comme la Suède et le Danemark, ne semblent avoir connu longtemps l'émail que dans les produits importés et ne fabriquèrent eux-mêmes que plus tard des ouvrages émaillés. Cependant il ne s'en suit pas que la Gaule et les provinces rhénanes aient fabriqué, à l'époque romaine, des émaux en très-grande quantité pour l'exportation. Encore moins peut-on admettre que l'émaillerie ait été, pour telle ou telle contrée de l'Europe, une industrie très-ancienne et nationale, comme on a essayé de le prouver pour la Gaule et pour l'Allemagne rhénane. Les ornements émaillés dans les antiquités barbares se bornent à un si petit nombre d'objets (tels que fibules, par exemple) qu'en aucun cas ils ne peuvent constituer une industrie spéciale ni un style à part. De même, étant des produits d'une industrie étrangère, ces objets ne remplacèrent point les anciennes incrustations barbares d'ambre, d'os et de corail et ne furent qu'une imitation industrielle d'ornements en or.

Émaux gaulois, rhénans et anglo-saxons.



a Gaule possède, pour sa part, une grande quantité de bronzes émaillés : ce sont presque exclusivement de petites fibules, des boucles aux formes géométriques simples, ou plus ou moins compliquées; le dessus est orné d'émail, l'épingle est fixée en dessous. Le rhombe et le cercle, formes géométriques les plus fréquentes, sont accompagnées de demi-lunes et de petits cercles; le cercle se transforme soit en une roue, soit en étoile. Quant aux formes végétales, on ne connaît que celle d'une feuille pointue. Les formes animales sont très-variées; on remarque : l'hippocampe, le tigre, le cerf, le lion, le dauphin, le chien, le sanglier, le cheval, le coq, le faisan, le pigeon, la grenouille et les poissons.[2] L'émail consiste

[1] Du Cleuziou, *L'Art national. Etude sur l'histoire de l'art en France. Les Origines. La Gaule. Les Romains.* Paris, 1882, p. 486, pl. 8.

[2] Nous ne rappellerons pas ici les autres formes, telles que les fibules en sandales (Compiègne, Musée de St. Germain) et en amphores. Les formes ornithologiques sont assez fréquentes dans la forêt de Compiègne, à Bertonvilliers, dans le Puy de Dôme et dans le département de la Meuse.

ici en petites plaques en verre de différentes couleurs, placés à l'intérieur du cercle, du carré. Les figures du damier de couleur rouge et bleu foncé constituent l'ornement le plus caractéristique. Les couleurs dominantes sont: le rouge (nuance brique), le bleu foncé ou le bleu de ciel, le blanc, le jaune-orange, plus rarement le vert clair ou le bleu turquoise. Cette dernière se présente le plus fréquemment sous l'aspect de petits cubes de mosaïque ou de plaques de verre appliqués et fixés dans le bronze au moyen d'une pâte vitreuse. Les autres couleurs sont le plus souvent de l'émail proprement dit. Le bleu foncé s'emploie de préférence pour les émaux champlevés; on en remplit le fond gravé ou creusé sur la plaque.

Il y a une corrélation étroite, quant à la forme, entre les émaux gallo-romains et ceux de la période romaine dans la Grande-Bretagne. Mais ils sont en nombre moins grand, du moins jusqu'à présent, et d'une exécution inférieure, sauf quelques uns qui sont évidemment des articles d'importation étrangère. Souvent l'émail orne ici les fibules à la manière romaine, c'est-à-dire en arc; sur l'arc sont ménagées des tailles en guise de petites feuilles et destinées à recevoir l'émail bleu foncé ou vert. C'est là certainement le type classique par excellence. Au Musée Britannique il y a 32 fibules rondes avec leur dessin habituel et qui n'offrent pas de différences essentielles entre elles; de plus, des fibules, en forme d'abeilles, de chevaux, de sangliers, de coqs et autres oiseaux; il y a, enfin, une vingtaine de boutons émaillés.[1] Nous réservons dans cette série les émaux les plus remarquables, mais uniques, qui seront examinés plus bas à propos d'un groupe spécial d'émaux barbares.

Les émaux du Rhin[2] présentent les mêmes formes fondamentales des fibules: ce sont de petits arcs, des disques, des rhombes, des étoiles, des rosettes etc. Leurs couleurs sont relativement très-variées: l'orange et le bleu turquoise sont les plus fréquentes. L'ornementation même ou le dessin du fond émaillé, outre le damier, les écussons ornementés et les roues multi-colores figure parfois un arbre ou d'autres formes végétales. Enfin les disques ronds avec un assortiment encore plus varié de couleurs, les étoiles, les rosettes

[1]) De Colchester, de Westmoreland et de Londres.

[2]) Ils sont réunies dans les Musées de Mayence, de Bruxelles, de Wiesbaden, Worms, Spire, Trier, Francfort-sur-Mein, Hambourg, Carlsruhe, Stuttgart, Bonn, Ratisbonne etc. Les émaux de Wiesbaden ont servi à M. Cohausen de base dans son étude sur les émaux barbares: *Römischer Schmelzschmuck*, réimpr. du XII vol. des *Annalen des Vereins für Nassauische Alterthumskunde.* Wiesbaden, 1873. — Nous trouvons d'excellents dessins et des appréciations très-justes des émaux rhénans dans l'ouvrage de M. Lindenschmit, *Die Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit.* Mayence, 1877, 4 vol., 1864—1889. Vol. II, livr. 4, pl. 6; livr. 10, pl. 1; vol. III, cahier 1, pl. 4; livr. 8, pl. 3.

et les croix en fibules sont plus nombreux dans ces localités. En fait de représentations empruntées au règne animal, on y rencontre des pigeons, des cygnes, des coqs, des canards, des lièvres, des serpents, des chiens, des hippocampes. Notons ici tout particulièrement une figure de barbare à cheval, dans la collection Arolsen et un grand coq à plumes émaillées dans la collection du Baron Heyl à Worms.

En Danemark les fibules émaillées sont rares; celles qui existent appartiennent à l'époque romaine postérieure et on les rencontre toujours à côté des statuettes de bronze.[1] Les objets de ce genre sont également rares en Suède, dans les îles de Gothland et de Bornholm.[2] Chose curieuse, quelques uns d'entre eux ont fait partie du harnachement d'un cheval; certaines plaques et paillettes ont dû servir à décorer des courroies ou des ceintures. Mais leur nombre insignifiant semble prouver leur provenance étrangère. Une plaque du Musée de Stokholm, d'un travail assez fin, semble réunir en lui tous les traits caractéristiques des émaux barbares: le fond bleu de ciel est parsemé de petites fleurs blanches en forme de croix, imitation évidente de lapis-lazuli, où les points blancs ne peuvent disparaître qu'au moyen d'une réaction chimique; ou bien inversement des fleurettes bleues sont disséminées sur fond blanc, et des vertes seulement ou mélangées avec des bleues sur fond rouge.

Tandis que les émaux dits barbares sont rares dans l'Europe septentrionale, le Musée National de Pesth contient 80 fibules et plaques émaillées, qui ont été trouvées pour la plupart en Hongrie. Cette collection, tant par le nombre que par la variété rivalise avec les spécimens des provinces rhénanes.

Nous n'avons pas besoin de les examiner en détail, car les documents que nous avons cités démontrent suffisamment ce fait que les émaux de l'époque romaine n'appartiennent en propre à aucune des races barbares et à aucune localité en particulier, mais bien qu'ils sont le patrimoine commun à la civilisation dite barbare depuis le Ier jusqu'au IVme siècle après Jésus-Christ.

Un document de la plus haute importance servant à confirmer cette thèse et à donner un tout autre aspect à la question des émaux barbares,

1) Musée des antiquités septentrionales de Copenhague, vitrine 127c, petite plaque.

2) Voici les objets trouvés dans les fouilles faites par Mr. Stolpe à Bjœrn (île de Bornholm): une petite plaque avec émail jaune et orange, et deux plaques de ceinture à émail bleu de ciel et bleu turquoise.

qui nous occupe, c'est le groupe de vases et autres ustensiles émaillés, que nous avons mis à part. Mentionnons ici en première ligne le vase de la Guierce près Limoges,[1] et le vase trouvé à Ambleteuse, sur les bords de la Manche, tous deux reportés par Darcel[2] au nombre des produits barbares, et spécialement gaulois, de la fin du IIIme siècle : cette date est d'ailleurs confirmée par la présence de monnaies du temps sur le lieu de la trouvaille. A notre avis, le second de ces vases porte en partie un cachet oriental, si l'on en juge par les lys en forme de lances et les volutes qui entourent les rhombes du milieu. Au contraire, le dessin gréco-romain très-affirmé apparaît dans les rameaux émaillés des raisins et des fougères du vase trouvé à Bénévent en Italie;[3] on le remarque aussi dans l'écuelle de bronze du Musée Britannique, provenant de Harwood (Northumberland) et dans une autre trouvée près de Standon et appartenant au même Musée. Le style romain alourdi apparaît dans une plaque émaillée qui faisait partie d'un objet indéterminé et qui, trouvée dans la Tamise, a passé de la collection Roach Smith au British Museum (fig. 1). Les dessins gravés en creux et remplis d'émaux dont elle est décorée, figurent un autel ou plutôt un ciborium. Suivant les archéologues anglais, cette plaque aurait été faite en Angleterre même; leur hypothèse est fondée sur ce fait que ce travail n'est pas terminé. Effectivement les bords de cette plaque sont hachés pour ainsi dire, ce qui lui donne un air inachevée; mais cela tient à ce que cette plaque a dû être détachée de n'importe quel ustensile et apportée en Angleterre à titre de curiosité. L'émail vert tirant sur le bleu turquoise, le bleu foncé et le rouge ne constituent pas une marque distinctive de l'ornementation barbare. Tout le décor de cette plaque rappelle le lourd style romain, que Byzance s'est approprié dès le début.

C'est également de l'Europe méridionale que provient, sans doute, le vase bien connu de Bartlow (comté d'Essex). Ce remarquable ouvrage émaillé date probablement du IVme ou du Vme siècle après Jésus-Christ. Le décor brillant et multicolore des bandeaux, les rameaux rouges de la plante gracieusement développés sur la panse, les palmettes à cinq lobes fixées sur ces branches, et particulièrement le fond bleu foncé, la dorure, tout enfin fait penser à la reproduction d'un vase original en or exécuté dans un goût

1) Actuellement dans la collection Boll, à Angoulême.
2) Alfred Darcel, *Notice des émaux et de l'orfèvrerie.* Paris, 1883. p. XIII—XIV.
3) Ibid., p. XIV.

oriental tout nouveau et encore inconnu de l'Europe occidentale.[1] La forme même du vase avec son anse droite très-originale indique sinon un objet d'importation étrangère, tout au moins une imitation d'une de ces marmites des peuples nomades qui ne devaient pas être une rareté dans les contrées envahies par les Huns et par les Goths. Ces imitations étaient très-possibles



Fig. 1. Plaque de bronze émaillée trouvée dans la Tamise.

dans l'Europe septentrionale vers les IVme et Vme siècles. Nous en avons la preuve, en dehors des données générales de l'histoire, dans les breloques en forme de croissant mises au jour dans les comtés de Sommerset et de Suffolk. Leurs prototypes appartiennent à l'Asie Centrale et à la Russie méridionale. Leurs rinceaux sur fond rouge cerise dénotent, selon Darcel (XV), un style

[1] Ce vase, trouvé en 1835, a beaucoup souffert dans l'incendie d'Easton Hall, en 1847. Il est aujourd'hui complètement noir; on ne distingue guère que l'émail bleu turquoise et bleu foncé. Le ton rouge est méconnaissable. La restauration exécutée au musée même et reproduite par Labarte (*Recherches*) n'est pas très-juste.

oriental. En principe tous les émaux des barbares où le rouge domine doivent être rangés dans une catégorie spéciale d'objets d'art qui se rattachent plus ou moins directement à des originaux de l'Orient qui, à un moment donné, se sont répandus sur l'Europe méridionale. Pour se convaincre de la provenance méridionale du vase de Bartlow il suffit de le rapprocher de la gourde de Pinguente (près Trieste)[1] qui lui ressemble d'une manière étonnante au point de vue du style et de la décoration végétale; notons cependant que ce décor distribué sur cinq zones concentriques consiste en feuilles de nénuphars, de lierre et de trèfle. La bordure se compose d'un galon dentelé. Le fond est bleu foncé ou rouge brique; l'émail des ornements est bleu de ciel ou rouge minium. De Linas prétend que le vase du Musée de Copenhague est de fabrication anglaise, de même que la situla de Bartlow et la patera de Pyrmont (IIme siècle); son opinion est basée sur ce que le minium, le cobalt et l'émail vert clair ne paraissent que dans les ouvrages anglais. Il rattache la gourde de Trieste aux émaux rhénans, car là prédomine le minium qui remplace le ton vert.

Après les travaux remarquables de Linas sur le passage en Europe d'ouvrages d'orfèvrerie cloisonnée orientale, il serait superflu d'y ajouter une contribution nouvelle. La quantité considérable de documents recueillis par ce savant nécessiterait plutôt une refonte qui devrait être faite au point de vue sévère de l'histoire. Mais la mort a empêché de Linas de terminer ses savantes recherches qui auraient dû embrasser les innombrables ramifications du style oriental et réunir en un seul toute cette masse de matériaux dispersés partout sous le nom d'antiquités „mérovingiennes".

L'émaillerie entre en relation intime avec les nouveaux modèles venus de l'Orient. Darcel distingue une série spéciale d'émaux appartenant aux tombeaux et qui paraissent être de provenance franque. La perfection relative de ces ouvrages qui contraste avec la grossièreté barbare d'autres objets en métal prouve, selon lui, que ces émaux ne sont point des produits indigènes, mais ont été achetés au dehors ou même pris sur l'ennemi. Outre les spécimens d'origine essentiellement franque cités par l'auteur et que, par suite, il est inutile de décrire pour la seconde fois, nous mentionnerons les très-curieuses fibules de Norton (comté d'York) conservées au British Museum et dont la forme indique la date (Vme ou IVme siècle après Jésus-Christ).

[1]) Charles de Linas, *Ivoires et émaux*, 1886, in-4°; du même auteur: *Gourde antique en bronze émaillé*. Extr. de la *Gaz. archéol.*, 1884, p. 18—19.

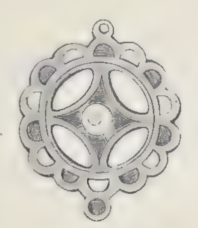
A cette catégorie d'émaux barbares plus récents imitant les incrustations cloisonnées[1] appartiennent quelques fibules du Musée de St-Germain, en forme d'écus quadrangulaires surmontés d'une tête de chaque côté. Pour apprécier la mosaïque de ces émaux, il faudrait les comparer aux ouvrages en or rehaussés de verres grenat ou émeraude. Qu'il nous suffise de constater ici que l'émaillerie en Europe subissait évidemment, du IVme au VIme siècle, l'influence des nouveautés venues d'Orient. L'émaillerie de l'Occident était extrêmement pauvre au point de vue des formes, des types et surtout des couleurs. Quant aux émaux antiques, on y sent toujours l'absence d'une forte originalité artistique et la polychromie n'y joue qu'un rôle secondaire. C'est dans les émaux des barbares qu'on rencontre pour la première fois des éléments jeunes et bien caractéristiques.

Dans le décor des émaux barbares l'influence du style romain est à coup sûr très-limitée. Les procédés techniques y sont rarement conformes à ceux de l'antiquité, où (nous l'avons vu) l'on remplissait d'émail les alvéoles filigranées; ils sont donc absolument originaux. Voici comment Cohausen décrit la technique des émaux rhénans: „Les émaux barbares appartiennent à la catégorie des champlevés. Chaque couleur y remplit son alvéole, qui est ménagée ou gravée sur la plaque métallique. Si d'autres couleurs entrent dans la même alvéole, elles consistent, partie en émail proprement dit, partie en lamelles de fritte et de verre rapportées à froid et fondues ensuite ensemble." Comparons ce procédé à celui des émaux semblables, provenant, par exemple, de la Russie méridionale. Le nombre de ces derniers n'est pas encore bien considérable, si l'on réfléchit que les nécropoles de cette partie de la Russie (sauf le Caucase) ont été fouillées longtemps seulement dans les localités connues pour leur haute culture dans l'antiquité et riches en souvenirs artistiques et historiques. Parmi les antiquités trouvées à Kertsch dans ces temps derniers il y a des objets émaillés réellement remarquables; citons, dans le nombre, des fibules en forme d'hippocampes et de panthères avec de petits cercles parsemés sur leur corps, d'autres en forme de feuilles avec des bourgeons tout autour et de l'émail bleu foncé à l'intérieur. Le lieu de ces trouvailles n'est pas exactement déterminé. Ces objets se distinguent des émaux rhénans par des formes plus artistiques et par la finesse de l'exécution. Il en est dont les émaux très-fins et très-solides ont une garniture métallique

[1] De Baye, *Etudes archéologiques. Industrie anglo-saxonne.* Paris, 1889, p. 46, chap. *Fibules en S.* Fibules analogues, pl. IV, fig. 9: les unes sont ornées d'émaux rouges et bleu de ciel, les autres de grenats et rappellent les objets trouvés dans les sépultures franques, bourguignonnes et bavaroises.

assez grossière. Les premiers pourraient donc bien avoir été fabriqués dans n'importe quel centre de production extérieur; les seconds, au contraire, seraient les produits d'une fabrication locale.

Parmi ces trouvailles l'objet qui mérite une attention tout particulière est une fibule de bronze trouvée à Olvia[1] (fig. 2), car sa forme est identique au type favori des fibules émaillées gallo-rhénanes. Cette fibule, par la finesse de sa plaque de bronze, par la richesse de l'émail distribué dans toutes les parties de la face de l'objet (sans en excepter le losange du milieu ni l'anneau d'en haut),[2] peut être considérée comme un modèle en son genre. Cependant l'émail ne présente ici que trois couleurs: le rouge de cornaline, le bleu turquoise et le jaune rougeâtre. La couche en est très-mince ($^1/_2$ millimètre à peine); c'est la couche de bleu turquoise qui est plus épaisse que les autres à cause de sa dissolution. Sous chacune de ces couches est posée une autre couche ayant 2 à 3 millimètres de pâte rouge, sorte de ciment qui sert à relier le métal ou le bronze à la pâte d'émail. L'analyse chimique a démontré que ce ciment se compose de minium pur mêlé à une très-petite quantité de matières organiques. Les couches vertes contiennent du plomb, du cuivre, du fer et des traces de cobalt; les couches rouges et jaunes du plomb seulement. On n'a pu démontrer la présence d'acide silicique, ni d'alumine, ni d'acide borique. Nous pouvons donc en conclure que les couches de couleur qui, au premier abord, ont l'air de verroteries rapportées, ne sont ni du verre ni de la fritte vitreuse qui renferment toujours, comme le verre, de l'acide silicique, mais bien des oxydes de plomb, posés sur le minium et fondus ensuite. La dissolution des oxydes métalliques se faisait peut-être aussi au moyen du borax (borate de soude) qui, on le sait, est plus soluble que tous les autres alliages vitreux, mais offre très peu de solidité.


Fig. 2. Fibule d'Olvia.

Ces procédés étaient tout-à-fait inconnus des émailleurs grecs; on n'en trouve trace ni dans la technique des Egyptiens ni dans les essais de verrerie de l'ancienne Rome. Aussi nombre d'archéologues veulent-ils absolument voir dans ces ornements émaillés une forme artistique indépen-

1) *Reproduction de tableaux et objets d'art de la collection J. Couriss exposés pendant le VIme congrès archéol. à Odessa en 1884.* Odessa, 1886, pl. VI, 1.

2) L'anneau vide d'en haut est placé dans le sens de l'aiguille inférieure. Il indiquait la place des breloques qui manquent. Cette fibule servait à agrafer sur l'épaule un manteau de guerre.

dante, soit inventée par les barbares à une époque donnée, soit imitée de la civilisation antérieure, dite celtique. On sait que ce qui a motivé cette manière de voir, c'est cette remarque faite en passant par Philostrate dans ses „Portraits": ταῦτά φασι τὰ χρώματα τοὺς έν Ὠκεανῷ βαρβάρους έγχεῖν τῷ χαλκῷ διαπύρῳ· τὰ δὲ συνίστασθαι καὶ λιθοῦσθαι καὶ σώζειν ἃ ἐγράφη . . . . (on dit que ces barbares vivant sur le littoral de l'Océan versent ces couleurs sur de l'airain incandescent, elles s'y condensent et s'y pétrifient, conservant ainsi ce qui a été dessiné). Ce texte, malgré sa brièveté et ses fleurs de rhétorique, nous montre la technique des émaux des barbares. L'émail était évidemment posé sur le bronze sous forme de poussière et fondu simultanément dans toutes les alvéoles, comme c'est toujours le cas pour les émaux champlevés et cloisonnés. Dans l'un et l'autre cas le procédé exige que l'alvéole soit remplie jusqu'au bord, afin de former ainsi la surface générale. Par conséquent Darcel est dans le vrai[1] quand il réfute l'opinion de Labarte qui, de l'observation de Philostrate, tire cette conclusion que, malgré ces émaux de barbares, ni la Grèce, ni Rome au temps de Septime Sévère, ne connaissaient plus la technique de l'émaillerie. En réalité, le texte de Philostrate ne trahit aucune admiration pour une technique inconnue; il décrit simplement un autre procédé, avec beaucoup de précision, il est vrai, mais trop brièvement. Si l'émaillerie même avait été chose inconnue pour l'auteur et s'il y avait eu un terme pour la désigner, il ne se serait guère contenté de cette expression générale: ταῦτα τὰ χρώματα. Ensuite, fait observer Darcel, le livre de Philostrate n'est point une encyclopédie artistique, et il faudrait commenter cette phrase détachée au milieu du texte tout entier, pour en bien comprendre le sens. Elle est comme la glose de la description imagée d'une peinture qui représente une chasse au sanglier. Quelle que fût la source où l'auteur a puisé les détails de cette description, source réelle ou imaginaire, leur nombre et leur variété indiquent que le modèle était une peinture[2] et que l'artiste a voulu représenter toute cette scène d'une manière plastique: „Ces cavaliers, dit-il, sont portés par des chevaux tous d'une couleur différente: blancs, alezans, noirs et bais; ils sont ornés de brides d'argent et de marques brûlées au fer rouge (?) (ἀργυροχάλινοι καὶ στικτοί) et de bossettes d'or." Les mots στικτοὶ καὶ χρυσοῖ τὰ φάλαρα prêtent à l'équivoque: nous croyons que si cette phrase doit avoir un sens, il ne faut pas appliquer aux chevaux le passage

¹) *Notice des Émaux*, p. XII—XIII.
²) Philostrati junioris *Imagines* ed. Kayser, 1844, lib. I, cap. XXVIII, p. 402—404.

relatif aux couleurs. Et cependant, bien que στικτοὶ καὶ χρυσοῖ s'accordent grammaticalement avec ἵπποι, le sens exige qu'on les fasse rapporter à τὰ φάλαρα. Par conséquent, ou bien le mot στικτοί ne doit pas être traduit par : „pourvus de marques de haras“ ou bien le texte ici est corrompu. Du reste cette épithète, à l'époque voisine de Philostrate, était employée dans une acception beaucoup plus large; elle signifiait bigarré, bariolé, coloré, moucheté, même brillant et d'un éclat multicolore.[1] Quelle que soit la signification donnée à ce passage, personne ne doute que Philostrate ou son scholiaste, intercalant assez maldroitement cette glose, n'ait voulu entendre par là l'émail posé sur les plaques métalliques d'un harnachement de chevaux.

Dans l'antiquité classique on employait déjà pour le harnachement des chevaux des bossettes ou petites plaques rondes; elles étaient tantôt en or, tantôt en argent, en bronze, en ivoire, en cristal de roche, ou même ornées de pierres précieuses, selon le goût des divers pays.[2] Cet ornement apparaît en Grèce dès l'époque d'Homère, évidemment sous l'influence de modèles asiatiques (Assyrie et Asie Mineure); il se répand dans les contrées qui, tout en ayant subi l'influence de la civilisation grecque, n'ont point rompu leurs liens avec l'Orient, telles que la Scythie d'Europe; l'usage s'en généralise au temps d'Alexandre de Macédoine et aux dernières époques de l'empire romain. Il se peut que, dans l'ancienne Assyrie et en Grèce à l'époque d'Homère, les bossettes aient été de différentes couleurs, qu'elles eussent été faites, par exemple, d'ivoire et d'émail. Quant aux harnachements bigarrés des chevaux, composés de métaux, d'émail et de pierres précieuses, ils étaient toujours de provenance asiatique, ou étaient, tout au moins, des imitations de modèles orientaux. Les peuplades nomades de l'Asie Centrale avaient adopté de longue date ce détail d'une civilisation qui, de l'Iran, se transmit à toutes les populations indoeuropéennes et turques qui avaient franchi l'Oural. Philostrate lui-même, décrivant le tableau de la chasse au sanglier, mêle involontairement dans sa description des traits asiatiques aux traits grecs, tels qu'on les voit, indépendamment de la belle mosaïque pompéienne

[1]) Le sens primitif de ce mot vient de στίζω, στίγμα etc. (trouer avec une pointe). D'où στίξαι = ἐγκαῦσαι ἵππον = σημεῖον ποιῆσαι, c'est-à-dire faire une marque, et στίγματα = ποικίλματα (Hesychios) στικτῶν θηρῶν (Philostrate), στ. νεβρίδων στ. ὄμμασιν (dans le dict. d'Etienne épithète de ἄνθρακες selon Georg. Pisides). Dans la bibliothèque de Photius (p. 325) cet adjectif est appliqué aussi à φολίδες, à la peau des serpents et aux écailles de poissons soit bigarrées soit ayant des reflets métalliques. *Nielle* nous paraît la traduction la plus exacte.

[2]) Voy. l'étude de L. Stephani dans le *Compte-rendu de la Comm. arch. imp.* 1865, p. 164—172. Comp. de Linas, loc. cit. II p. 109.

de la bataille du Granique, sur le vase de Xénophon, de Kertsch etc. qui représentent des chasses analogues. Les historiens d'art qui ont commenté jusqu'à présent le passage de Philostrate cité plus haut, n'ont pas fait attention, sauf Darcel, au texte tout entier. Mais Darcel, comme tous les autres, est d'avis que par barbares vivant sur les bords de l'océan l'auteur comprend les populations de la Gaule et de la Grande-Bretagne. Pour réfuter cette opinion il suffirait de rappeler qu'aux premiers siècles du Moyen-Age cette expression indiquait aussi les contrées barbares du littoral de la Baltique: les Romains du temps de Septime Sévère connaissaient trop bien la Gaule et la Grande-Bretagne pour qu'un écrivain, même un rhétoricien de cette époque, ait employé une expression indiquant des pays inconnus et des peuples encore cachés aux regards de l'historien et du géographe de l'antiquité. Il est permis, par conséquent, de supposer que Philostrate fait allusion aux Germains, en particulier aux Goths et à d'autres peuples de l'Europe septentrionale. Nous en avons la preuve essentielle dans ce fait (déjà signalé plus haut) que les bossettes manquent presque entièrement dans les émaux gaulois et rhénans, ainsi qu'en général les objets de harnachement. On rencontre bien parfois des bossettes parmi les émaux gaulois et allemands; mais il est plus que probable que ce ne sont point des vestiges de harnais, mais de ceintures, de baudriers, etc.[1] Les bossettes militaires bien connues de Lauersford, les 24 médaillons du Cabinet de Vienne, ornés d'aigles et de croissants, deux médaillons plus grands du Musée de Kiel etc. ne sont point décorés d'émail.

[1]) Le Musée de Worms possède un remarquable phalaros qui n'a pas moins de 25 cent. de diamètre; il est gravé et très-ornementé, mais n'est pas émaillé. Voy. Weckerling, *Die römische Abth. des Paulus-Museums der Stadt Worms.* Worms, 1885, p. 125—126. Il y a au Musée de Spire un ornement de cheval en forme de lame de bronze recouverte de rosettes et de raies émaillées multicolores avec des paillettes pendantes en bas. Trouvé sur les bords du Rhin, il a été publié par Lindenschmit dans les *Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit*, III, 1881, 8me livr., pl. III. Les lames et les anneaux découpés provenant de harnais sont très-nombreux dans les antiquités anglo-saxonnes: voy. Kemple, *Horæ ferales or Studies in the Archaeology of the Northern nations*, ed. by Latham and Franks, London, 1863, pl. 19—20, p. 194—196.

Objets trouvés en Suède et en Russie.



Cependant, parmi les émaux des barbares du Nord, on a trouvé dans la ville de Vendel, en Suède, nombre d'objets de l'époque des Vikings, entre autres un harnais complet de cheval, le seul connu jusqu'à présent, composé de plaques et rondelles métalliques et orné d'émaux.[1]

Le type oriental primitif porte ici (dans les plaques et les anneaux gravés) tous les traits d'un style qu'on est convenu d'appeler scandinave, mais qui aux VIme—VIIme siècles appartient aussi à la Hongrie. Dans les ornements émaillés qui consistent exclusivement en émail jaune et rouge opaque (avec oxyde de plomb), ce type s'est conservé assez bien pour laisser reconnaître leur identité avec la plaque ou boucle trouvée à Wolfsheim,[2] ornée de grenats et remontant au IIIme siècle après Jésus-Christ. Cette date semble indiquée par le nom du roi Ardeschir ou Artaxerxès, tracé dessus. Admettons du reste même que la pièce de Vendel date d'une époque plus récente,[3] en tout cas le caractère de ses émaux et de son dessin (fig. 3, a, b) dénote la période comprise entre le IVme et le Vme siècle, où les émaux ne devaient être qu'une imitation des incrustations cloisonnées. Dans l'extrême Nord on continuait à conserver et à développer les procédés qui avaient été depuis longtemps abandonnés par l'Europe méridionale. Parmi les exemples curieux à l'appui de ce fait citons un vase de bronze norvégien à trois anses: le fond en est orné d'émail blanc, bleu de ciel et bleu foncé, rouge et jaune, et cependant cet ustensile ne date probablement que du VIIIme ou même du IXme siècle, car il a été trouvé dans un kourgane à canot incinéré.[4]

Dans cette question du développement de l'émaillerie toutes les données, même assez obscures, ont leur importance. Aussi ne pouvons-nous nous empêcher, afin d'élucider le sujet, de rappeler encore un passage du chapitre cité plus haut de Philostrate. Le cheval du jeune homme qui est le principal

[1]) *Antiquarisk Tidskrift för Sverige* de Hans Hildebrand. Vol. 8, No 1, p. 22, fig. 8. Cet objet a été trouvé dans un tombeau à côté d'un magnifique casque en fer, garni de bronze et d'ornements en relief qui représentent un cavalier tuant un serpent, et un oiseau qui vole devant lui. On y a découvert en même temps une épée garnie de bronze doré, de grenats etc. Ce tombeau, si l'on en juge par leur style, doit remonter au VIIIme ou au IXme siècle.

[2]) De Linas, Ibid., pl. I.

[3]) Montelius, *Die Kultur Schwedens in vorchristlicher Zeit.* Berlin 1885, p. 154. Trad. par C. Appel.

[4]) Ant. Rygh, *Antiquités norvégiennes*, Christiania, 1885, Ière—IIIme liv., fig. 483, No 727, a—d. Comp. ibid. No 198a un fourreau d'épée, en bronze, garni d'émail, de l'époque barbare primitive.

chasseur, a, dit-il, „des rondelles d'or et une bride de la couleur de la pourpre médique, car cette couleur brille sur l'or comme des grénats.“ [1])

Les émaux des barbares sont loin d'être limités au domaine circonscrit jusqu'à présent. L'existence de l'émail dans la masse immense des antiquités russes a depuis longtemps attiré l'attention des archéologues; mais ces antiquités ne constituent encore pour la science que des matériaux bruts.



a. Fig. 3 Bride en bronze du Musée de Stockholm. *b.*

Les antiquités émaillées très-intéressantes conservées au Musée de Vilna se rapportent à une époque beaucoup plus ancienne. Bien qu'elles aient été trouvées il y a longtemps, elles n'en restent pas moins encore fort peu connues. Ces objets, qui proviennent presque tous des tombeaux d'une localité appelée depuis les temps les plus anciens territoire de Polotsk, offrent

[1]) [ὁ λευκὸς ἵππος] καὶ φάλαρα ἔχει χρυσᾶ καὶ χαλινὸν κόκκου μηδικοῦ. τοῦτο γὰρ τὸ χρῶμα προσαστράπτει τω χρυσῷ, καθάπερ οἱ πυρώδεις λίθοι. Κόκκος ne signifie pas ici cochenille ni autre substance quelconque, mais cette couleur qui s'appelait aussi *babylonienne* et se distinguait de la pourpre postérieure par une nuance cerise. Πυρώδεις λίθοι apparaît ici sans doute au lieu de πυρωπός, nom donné plus tard au grenat ou à la pierre à feu. Par bride pourpre on doit toutefois entendre bride en maroquin rouge, comme on el. voit encore de nos jours en Orient. Nous laissons à des commentateurs plus compétents le soin d'élucider ce passage et de le comparer à d'autres du même écrivain.

la plus grande analogie avec la bride de Vendel décrite plus haut et avec la pendeloque de harnais du gouvernement de Kiew dont nous donnons le dessin (pl. 24).[1] Leur grand nombre[2] et surtout cette particularité qu'ils appartiennent au harnachement ou à l'équipement militaire, enfin l'originalité de ces kovantzi, comme on les appelait dans l'ancienne Russie, sont le témoignage de l'apparition fort ancienne de la civilisation primitive orientale-slave, complètement autochtone. Le fait de l'emploi de l'émail dans ces ouvrages bouleverse de fond en comble les idées qu'on s'était faites sur l'origine, le développement et l'importance première de l'art national ancien, dit barbare, de l'Europe. Lorsqu'on les découvrit sur le territoire de Polotsk, on les classa d'abord dans la catégorie des diadèmes et de l'époque classique.[3] Mais les spécimens que nous publions aujourd'hui (pl. 24) nous permettent d'affirmer que ce sont des parures en bronze de pièces de harnachement, tels que mors, surdos etc.; il y a là peut-être aussi des fragments d'ornements de ceintures, de baudriers de cuir etc. Tous ces objets semblent cependant avoir conservé avec intention le caractère de pièces militaires. Le dessin N° 1 représente un fragment de mors; le dessin N° 3 — une plaque à jour, qui avait été appliquée sur une courroie ou sur un large ruban.[4] Le N° 2 est une chaîne composée de rondelles avec pendeloques en forme de croissants et de chaînons intermédiaires fixés aux rondelles au moyen de languettes spéciales; cette chaîne était par conséquent mobile et souple, et faisait probablement partie du surdos qui embrassait le pectoral du cheval. Aux extrémités de cette chaîne de petits crampons maintenaient de fines courroies qui consolidaient la bride ou la selle même. La provenance orientale des croissants comme de la forme originale de la croix sur la pendeloque de Kiew ne fait aucune doute. Mais comment ces objets ont-ils passé d'Asie en Europe? Voilà une question archéologique assez difficile à résoudre. Au point de vue de notre sujet ces pièces ont le plus d'importance pour nous, à cause de cette particularité que leurs ornements émaillés sont tous les

[1]) Collection du Comte A. A. Bobrinsky. Un objet analogue, garni d'émail rouge dans les cavités a été trouvé dans l'un des kourganes du Gouvernement de Voronèje (N° 8276 du Musée historique de Moscou).

[2]) Il y en a 30 au Musée de Vilna (cat. de 1885), section B, Nos 481, 560—568, 855, 900 etc.).

[3]) Cte Tyszkiewicz, *O kourganach w Litvié i zapadnoï Roussi (Des kourganes de la Lithuanie et de la Russie occidentale).* Vilna, 1865, p. 35.

[4]) Le Musée de Vilna possède quelques unes de ces plaques (section B, Nos 560—568 et 855—900) soit séparées, soit réunies à de fins anneaux de bronze argentés, deux par deux, et qui, fixés sur une courroie, constituaient la ceinture.

mêmes, que les émaux rouge et bleu turquoise y dominent et que des points orangés sont semés sur un fond rouge. Enfin le dessin géométrique des ornements émaillés en est aussi très-important: par sa simplicité et son caractère particulier il reporte la pensée vers un original en or rehaussé d'incrustations cloisonnées en verre rouge. Enfin le fond de bronze argenté indique que le type d'ornements en argent se forma en même temps que ces imitations. Ces antiquités sont donc antérieures à la bride suédoise et doivent dater du Ier—IVme siècle après Jésus-Christ.[1]

Dans ces derniers temps, et notamment pendant l'été de 1888, on a fait à ce point de vue des trouvailles importantes dans le Gouvernement de Kalouga.[2] Au milieu d'antiquités ordinaires de l'époque barbare du Ier—Vme siècle après Jésus-Christ on a retiré du sol toute une série de parures d'hommes, en bronze, telles que grandes boucles de ceintures à jour, bandoulières, pendeloques à figures ayant appartenu à des colliers et à des boucles d'oreilles en forme de petites croix, semblables à celle de Kiew, losanges etc. On y a trouvé également divers objets de harnachement (fragments de mors ornementés, de brides, de grelots, de chaînons et de boucles). Le trait caractéristique de tous ces objets c'est qu'ils sont finement ciselés et percés de trous de formes géométriques, qui sont évidemment des imitations en bronze de fins ouvrages en or, dont aimaient à se parer les cavaliers barbares qui, venant du littoral de la Caspienne, envahirent alors la Russie. Le dessin que nous donnons ici présente un émail champlevé rouge et bleu foncé au milieu (fig. 4, N° 2); le reste est seulement rouge (N° 1). Quant aux autres parures, on y remarque des points orangés parsemant l'émail rouge. Il est difficile de prédire quel rôle appartiendra un jour à l'émail dans l'histoire des antiquités de la Russie d'Europe, lorsque ces antiquités nous seront suffisamment connues.

Si dans les tombeaux des Mérians on n'a point trouvé de parures émaillées et s'il faut en conclure que l'émail y était chose inconnue, les objets d'or et d'argent découverts dans la Grande Bulgarie sont, au contraire, ornés d'émaux

[1]) La breloque, que nous avons mentionnée plus haut, trouvée dans le Gouvernement de Voronèje, a été découverte à côté d'une petite fibule en bronze, de style romain.

[2]) Cette découverte a été faite dans le district de Massalsk, au pied de la petite ville de Monzinsk. C'était un trésor enfoui en tas: il se composait de 12 bracelets en bronze, pareils aux *diadèmes* de Vilna, d'une quantité de fausses perles, dont plusieurs en pâte rouge, et de toute une série d'objets émaillés admirablement conservés. L'heureux trouveur est Mr. N. Boulytchew et c'est à lui qu'appartiennent ces objets. La présence de ces objets entiers ou endommagés, en tas informe, s'explique par ce fait, que le kourgane a dû être pillé et que tout ce qui n'avait pas de valeur métallique, avait été rejeté en tas.

de diverses couleurs, tantôt cloisonnés, tantôt champlevés.[1] Les bagues bulgares en or munies d'inscriptions arabes soudées à des feuilles d'or, bagues que nous avons vues et qui ont perdu toute la pâte vitreuse colorée appartiennent à une époque plus récente; elles sont du IXme ou du Xme siècle.[2]



Fig. 4. Bride trouvé dans le Gouvernement de Kalouga.

Les pendeloques en métal émaillé qu'on découvre actuellement parmi les antiquités de la Sibérie occidentale ne peuvent être mentionnés ici qu'en passant,[3] car ce sont des trouvailles isolées.

[1]) Voy. A. Th. Likhatscheff, *Bytovyié pamiatniki vélikoï Boulgaryi (Les monuments domestiques de la Grande Bulgarie)* dans les *Mémoires du 2me Congrès archéologique de St-Pétersbourg*, 1876, I, p. 24—25.

[2]) Au Palais d'Armes de Moscou No 3551; dans la même collection, deux autres bagues semblables du Gouvernement de Saratow (No 3389) avec ornements en forme d'un ∞; ces derniers semblent être plus anciennes.

[3]) Elles proviennent de fouilles exécutées par Gondatti. Voy. le *Guide de l'Exposition du VIIme congrès archéologique de Yaroslaw.* Yaroslaw, 1887, p. 19.

L'émail dans les antiquités de la Hongrie.



Nous avons en outre quelques antiquités remarquables de la Russie méridionale et de la Hongrie, pays qui servirent de passage aux peuples d'Asie lors de la grande migration des peuples[1] et aussi de canal à la civilisation asiatique qui envahit l'Europe.

On connaît depuis longtemps la trouvaille précieuse à tous les points de vue, faite en 1799 au lieu dit Nagy-Szent-Miklós (district de Torontál en Hongrie[2]) et conservée actuellement au Cabinet des Médailles de Vienne sous le nom de Trésor d'Attila. Cette collection a fait l'objet dans ces dernières années seulement d'une étude sérieuse qui a produit des résultats dignes d'elle. L'analyse très-minutieuse à laquelle s'est livré M. Hampel[3] l'a conduit à cette conclusion que les motifs d'ornementation de tous ces vases, ces coupes et ces plats d'or furent empruntés à la Perse par les orfèvres du Pont. Entre autres preuves de la provenance orientale, il cite l'emploi fort large de l'émail au milieu des ornements ciselés sur les fonds des angles aigus. L'émail[4] paraît ici sur le goulot de quelques flacons d'or, dans le creux de l'ornement en forme de petites étoiles, sur le pied de certains vases, sur les têtes ornementées des taureaux, sur les écuelles, sur leurs bords supérieurs finement ciselés, sur les fonds de quelques bas-reliefs etc. On distingue encore aujourd'hui l'émail bleu de ciel, en petits ronds, sur la principale pièce de ce trésor, une petite jatte (qui, d'après sa forme, porte le nom conventionnel de lota indienne); elle est délicatement ciselée et ornée de griffons fantastiques placés dans des médaillons. Dans un seul vase de ce trésor l'émail est employé à l'antique, c'est-à-dire déposé à l'intérieur d'une branche de filigrane; dans tous les autres il est plutôt champlevé. Mais ce n'est que dans certaines pièces peu nombreuses et peu importantes que le dessin est gravé au poinçon plus ou moins profondément pour recevoir

[1]) A. Bertrand, *Les premières migrations vers la Gaule à l'époque historique et les premières voies de commerce. Revue d'Ethnographie*, 1883, II, p. 412 et suiv. *Rousskiia drevnosti v pamiatnikach iskousstva (Antiquités russes dans les Monuments d'art)*, par le Cte I. Tolstoï et N. Kondakoff. III. St-Pétersbourg, 1890. p. 4 et suiv.

[2]) Près de Szeged, lieu présumé de la résidence d'Attila.

[3]) Voy. le travail remarquable du professeur Hampel: *Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklós, sogenannter „Schatz des Attila." Beitrag zur Kunstgeschichte der Völkerwanderungsepoche.* Budapest, 1886, in-8°.

[4]) Ibid. p. 113—116. Voy. le compte-rendu de T. Frimmel dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XI, 2e fasc., p. 174—178, qui établit judicieusement les bornes de l'emploi de l'émail dans ce trésor.

l'émail. Partout ailleurs, au contraire, l'émail sert de fond préparé après l'achèvement de la ciselure, lorsque la place disponible le permet. Cette technique est très visible sur la petite lota d'or: la mince plaque qui constitue les parois de l'écuelle a été d'abord gravée au poinçon très profondément, en sorte que le dessin, surtout dans les ornements, semble à l'extérieur être des hauts-reliefs. Ensuite le ciseleur a soigneusement creusé tout le fond et a fait du haut-relief une sorte de cloisons, après en avoir poli délicatement les bords.[1] Les intervalles entre les cloisons ainsi obtenues étaient remplis d'une pâte d'émail à froid qui faisait presque disparaître ces dernières. Il est évident que les pâtes d'émail ne pouvaient être employées ici en fusion: elles auraient caché tout le dessin; pour le découvrir, après le refroidissement de la pièce, il aurait fallu broyer et polir toute la surface, comme c'est le cas, par exemple, dans les émaux cloisonnés chinois et byzantins. Cependant les griffons en haut-relief dépassent ici tous les autres dessins; les ornements sont partout raboteux et ont généralement une surface inégale. Si l'émail a complètement disparu ici, ce n'est point parce qu'on ne prenait autrefois aucun soin de ces objets, mais parce que la pâte employée s'est désagrégée et effritée sous terre. Cette pâte était, selon nous, exclusivement bleue de ciel, couleur de fond, qui, jointe à l'or du dessin, rappelle la décoration des voûtes du Baptistère de Ravenne.

L'époque et le lieu de provenance des antiquités du Trésor d'Attila sont encore une énigme dans l'histoire de la formation de l'art européen, ainsi que les sources orientales de leur style.

Cependant on peut admettre: 1° que tous ces objets datent d'une seule et même époque; 2° qu'ils constituaient le matériel de table et de culte d'un ou de deux chefs d'une peuplade barbare qui avait embrassé le christianisme. Il y a ici un mélange curieux de vases de festins avec des vases religieux: à côté de bouteilles et cruches à vin ou bien à eau (le type ancien des aquamanilia adopté par les Byzantins), des puisoirs, des jattes et des fioles, on y remarque des patères de baptême avec des emblêmes correspondants et des inscriptions.[2] Ces vases d'or n'ont pu prendre naissance

[1]) Sur les bords d'un puisoir et dans le médaillon central de quelques autres, la technique semble être toute différente; elle y est savamment déguisée: sur la plaque ciselée avait été appliquée une autre plaque tout à jour. Ces ouvertures correspondent avec une régularité parfaite aux dessins ciselés.

[2]) A propos de la description de la patère de Kertsch à monogrammes chrétiens du IVme siècle, nous avons démontré la coutume qu'on avait à cette époque de placer, même dans leurs tombeaux, la patère baptismale des chrétiens nouvellement convertis. (Voy. les *Mémoires de la Société archéologique et historique d'Odessa*, t. X.)

que dans des localités où le christianisme déjà établi était allié à des légendes et à d'anciennes coutumes orientales. Les légendes chrétiennes caractéristiques et la chasse orientale à la panthère représentée sur les flacons et les bouteilles (saraï), y figurent en même temps que les emblêmes d'origine et de style exclusivement persan, tels que griffons attaquant des chevreuils etc. Ce mélange d'éléments chrétiens et orientaux persans ne fut possible à un moment donné qu'à Byzance. Ce qui l'indique, ce sont les types des physionomies, l'armement et le costume mi-persan mi-barbare,[1] enfin le style même: c'est un style flou et mou, sans vigueur, sans vie et sans expression; comparés à ces antiquités, même les plats d'argent des Sassanides tels que ceux de Perm, par exemple, qui se rapprochent le plus du trésor d'Attila, ont un style réellement artistique. Le cheval représenté sur un des flacons est d'un type absolument barbare: il appartient à la race des steppes de la Russie méridionale. Les cavaliers, bien qu'ils portent des traces de style syro-arménien, ne sont cependant que des représentants de l'Iran barbare. L'un d'eux a un tronc d'une grandeur disproportionnée sur des jambes petites: cette figure nous rappelle beaucoup les descriptions que les historiens anciens nous donnent des barbares. „Leur corps allongé au-delà de toute mesure, trop lourd pour les jambes, très-serré à la taille, comme chez un insecte, et faible, excitait le mépris contre les barbares.“[2] Le style syriaque est visible dans la belle ornementation qui est empruntée à l'Orient, mais où l'on sent l'influence de l'art grec.

Le trésor hongrois se relie, par bien des détails, aux antiquités orientales et surtout aux vases sculptés et ciselés de la Perse, des Parthes et des Sassanides. Mais pendant que, dans ces vases, les modèles grecs se transforment et le style oriental apparaît à peine sous l'enveloppe antique, ici l'ornementation orientale est plus accusée, grâce au réseau d'arabesques qui couvrent tout l'objet. Ici les jattes d'agathe et de jaspe ainsi que les flacons de verre enveloppés d'une garniture précieuse sont reproduits en or, et le goût barbare éclate dans la grande quantité de motifs d'ornementation et de sujets qui recouvrent le fond tout entier. Malgré cela, ce réseau capricieux

[1]) Notamment les cuirasses annelées qui paraissent en Europe dès le IXme siècle et qu'on portait en Perse à l'époque Sassanide. Voy. Tabari, *Geschichte der Perser und Araber zur Zeit der Sasaniden*, trad. par Noeldeke, Leyde, 1879, passim; voy. aussi W. Stassoff, *Katakomba s freskami bliz Kertschi* (*Chambre sépulcrale à fresques près de Kertsch*) dans le *Compte-rendu de la Commission archéologique Imp.* St-Pétersbourg, 1872, p. 297.

[2]) *Vizantiiskiyé istoriki* (*Historiens byzantins*), traduction du grec par Spirid. Destounis, St-Pétersbourg, 1860, p. 119.

d'arabesques tire son origine de cette sorte spéciale de palmettes qui courent sur les fins rejetons des rameaux ornant les objets du trésor d'Alexandropol dans la Russie méridionale.

Ce genre d'ornementation était répandu dans les contrées grecques les plus éloignées, et si on le rencontre parfois sur certaines antiquités de la Russe méridionale, il ne faudrait pas en conclure que c'est là qu'ont été fabriqués nos vases d'or. Les sujets représentés sur ces vases sont complètement inconnus: les deux figures de jeunes gens emportés par un aigle et tendant à celui-ci une coupe remplie d'un breuvage peuvent être aussi bien Ganymède qu'Alexandre de Macédoine, ou l'Iscander d'Orient, enlevés vers le soleil. La figure de femme également enlevée par un aigle, pourrait bien être (autant que notre peu de connaissance des mythes orientaux nous permet de le supposer) Hébé, et difficilement Aegine bien peu connue.

Les deux cavaliers sont une véritable énigme: l'un (peut-être un roi parthe, si on le compare aux figures analogues des plats sassanides) est monté sur une panthère à tête d'homme et chasse la panthère; l'autre (évidemment un barbare du nord) chasse l'homme et traîne un prisonnier par les cheveux. A ces sujets se rattachent, à ce qu'il paraît, les ornements sur la panse d'un des flacons:[1] ce sont deux rois barbus (semblables aux chefs parthes) couronnés d'une couronne dentelée, et deux cavaliers jeunes et imberbes montés sur des animaux fantastiques, analogues à des lions ou à des panthères, mais à tête d'homme. Deux de ces cavaliers font flotter au dessus de leur tête une écharpe déployée, comme en signe d'allégresse après une victoire; deux autres, armés de grosses branches de chêne, s'élancent sur des animaux fuyant devant eux la tête retournée en arrière; ils se préservent, d'une main, des coups qui les menacent et s'apprêtent, de l'autre, à repousser l'attaque du cavalier en lui lançant des pierres.

Ce sujet extrêmement curieux, traité ici au point de vue décoratif, est dérivé d'un thème facile à comprendre et qui fut longtemps le favori de l'art. Nous le reconnaissons dans les quatre rois cavaliers qui viennent en ligne droite des quatre bêtes du prophète Daniel (chap. VII, 3—24). Ces bêtes sont des personnifications orientales des quatre royaumes de la terre, ou des quatre rois qui devaient „surgir de la terre". Ce sont des types mythologiques du plus ancien art oriental: l'une de ces bêtes, montées par les rois, ressemble à un lion, mais elle a des ailes d'aigle, l'autre à un ours;

[1] Hampel, *Der Goldfund von Nagy-Szent-Miklós, sogenannter „Schatz des Attila"*, fig. 12, 13.

le troisième est une panthère, et le quatrième, le plus effrayant de tous, a la tête munie de dix cornes (or les couronnes dentelées des rois, vues de devant, paraissent avoir cinq cornes).

Le manuscrit de la Topographie chrétienne de Cosmas Indicopleustès[1] commentant la livre de Daniel, et les anciens diptyques chrétiens, représentent, au lieu de bêtes, quatre rois montés sur des bêtes et annonçant, de la main droite levée, l'avénement de la royauté. Dans la miniature qui est au dessus on lit : α' βαβυλωνίων, β' μηδῶν, γ' περσῶν, δ' μακεδόνων; les cavaliers sont tous revêtus du même costume byzantin. Les figures qui nous occupent, quoique au nombre de quatre, ne présentent au contraire que deux types. Ce sont peut-être des Perses et des Arabes. Ne peut-on pas en conclure que ces objets datent du VIIme ou du VIIIme siècle, époque à laquelle les chrétiens de l'Orient redoutaient également les uns et les autres?

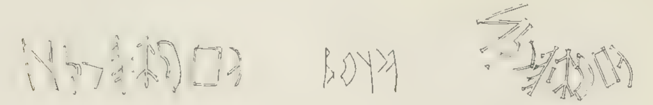


Fig. 5. Inscriptions des vases du trésor hongrois.

Peut-être un hasard heureux nous livrera-t-il la clef des mystérieuses inscriptions grecques de nos vases, où l'on n'a pu déchiffrer jusqu'à présent que les noms de Bouela et de Boutaoul ainsi que leur titre de joupann, qui, cependant, de même que tout le reste, n'ont pas encore été expliqués, malgré toute la sagacité des hypothèses faites par le savant qui a étudié ce trésor.[2] On a songé même à y voir des traces d'inscriptions dites runiques. De toute façon, suivant nous, on lit facilement, dans certaines des inscriptions, de gauche à droite et de droite à gauche[3] le mot ἐποίησεν que l'artisan, ne sachant peut-être pas le grec, avait copié d'après des vases grecs et avait jugé nécessaire de graver bien en vue. Le mot Bouela, chez les anciens Bulgares, signifiait Boiarinn (seigneur); le titre de joupann (maître) rappelle

[1]) Manuscrit du Vatican No 699, feuillet 30, verso. Voy. N. Kondakoff, *Histoire de l'art byzantin*, Paris, 1886, I, p. 148, note.

[2]) Voy. la nouvelle interprétation de ces inscriptions donnée par Bruno Keil, dans le *Repertorium für Kunstwissenschaft*, t. XI, 130, 3me fasc., 256 et suiv. L'auteur, dans sa conclusion, prétend que la paléographie ne donne, en cette circonstance, aucune indication chronologique.

[3]) Reprod. en facsimile dans Hampel, p. 69, Nos 2, 3, 4, 5a et 6a.

les contrées des bords du Danube; les autres noms contenus dans l'inscription indiquent probablement des localités analogues. Si le trésor hongrois provient de la Bulgarie, ces antiquités ne peuvent être antérieures à 864, époque à laquelle les Bulgares embrassèrent le christianisme.

Ces vases ont bien pu être faits sur commande par un ouvrier d'origine orientale et pour une circonstance exceptionnellement solennelle.[1] Cet ouvrier artiste devait être parfaitement au courant de l'industrie et du goût qui était en honneur à Byzance aux VIIme—VIIIme siècles, lorsque le style gréco-romain fut remplacé par le style oriental; il devait en outre connaître, au moins d'une manière indirecte, les nouveaux modèles artistiques, dans les lieux mêmes de leur production, en Asie Mineure ou en Syrie.

Le rôle de la Syrie et de l'Asie Antérieure dans le nouvel art chrétien ne nous est pas connu par les monuments, mais il éclate dans leur histoire. Il faut absolument tenir compte de ce rôle si l'on veut étudier l'art européen à sa source et comprendre son origine orientale: sans cela cette grande question nous apparaît comme brisée en mille tronçons dont chacun, considéré à part, n'a aucun sens par lui-même.

L'époque de la migration des peuples nous a laissé le trésor bien connu de Pétrossa en Valachie.[2] Il se compose de magnifiques plats d'or sculptés et ciselés, d'écuelles, de bocaux, de fibules, de maniaques (les plus anciens connues), de cimiers de casques etc. Mais quelle que soit la richesse décorative de tous ces objets, elle ne consiste qu'en incrustations de pierres vraies ou fausses; on n'y remarque nulle part d'émail ni de pâte vitreuse qui en tient lieu. Au point de vue du sujet qui nous occupe, ces antiquités offrent un intérêt spécial, qui a son importance; c'est notamment l'exemple le plus ancien de l'emploi du verre rouge grenat et rubis concurremment avec le vert émeraude. Un rôle important est réservé à cette ornamentation dans l'histoire de l'émaillerie; aussi aurons nous l'occasion d'y revenir

[1]) Ces vases n'étaient évidemment pas d'un usage courant. Dans le nombre il y a une écuelle avec une tête de bœuf surmontant une coquille d'or: elle ne paraît pas terminée. C'est une imitation grossière d'une autre écuelle qui est remarquable par sa beauté artistique et par son type assyrien. Comp. la décoration de ces vases avec les sculptures du Palais de Chosroès II (614 et 627) et voy. ce que pense Rawlinson de leur provenance persane (*The Seventh great oriental monarchy, or the geography, history and antiquities of the Sassanian or new Persian empire*, Londres, 1876, p. 595—597, fig. de la p. 619 avec renvoi à l'étude de Fergusson).

[2]) Ce trésor a été découvert dans la petite ville de Pétrossa près Buseo en 1837; plus de la moitié en a été dispersée et perdue; ce qui en reste est conservé au Musée de Bukarest. Fr. Bock l'a décrit, sous le nom de trésor d'Atanaric, roi des Visigoths, dans les *Mittheilungen der K. K. Central-Commission*, XIII, 1868, p. 105—124 et 9 grav. — Comp. de Linas, *Origines de l'orfévrerie cloisonnée*, I, p. 232—242.

plus tard, en étudiant en détail les émaux d'Orient. Pour le moment qu'il nous suffise de faire observer que le vase trouvé récemment dans un kourgane de Siverskaïa (district du Kouban) a beaucoup d'analogie, comme technique, avec l'une des grandes coupes de Pétrossa; or, ce vase, trouvé avec une pièce de monnaie de Perissad, et date par cela même, remonte, en tous cas, au Ier siècle avant notre ère.[1] Il serait donc plus logique de faire rapporter aussi le trésor moldave à une époque de beaucoup antérieure à la fin du IVme siècle. Rien ne nous autorise à le placer dans ce siècle, qui est au centre de la période dite „de la migration des peuples", de même que rien ne justifie sa provenance wisigothique, ni le nom d'Atanaric qu'on lui a donné.

Parmi les antiquités dites scythes de la Russie Méridionale, on rencontre des objets en or dont le dessin oriental est très-accusé et qui renferment un émail barbare d'un genre particulier et des incrustations cloisonnées très caractéristiques.[2] Dans le kourgane d'Ostroï Tomakow près de Nicopol on a trouvé par hasard un trésor qui est un spécimen intéressant de l'art barbare d'avant notre ère.[3] Ce sont des fourreaux en or, de poignards ornés de dessins ciselés formant des zigzags, des figures en forme de 8 concentriques etc.; le fond d'émail bleu imite les incrustations anciennes en turquoises; les ornements en or ont la forme de faucilles émaillées de même et parsemées de petits triangles grenelés; un fourreau d'épée est décoré d'ornements qui sont une

1) Ce vase a été découvert dans un tombeau mis au pillage, en même temps qu'un disque en or (grand phalaros de cheval ou de guerre), rehaussé d'ornements d'un style romain très-grossier. Au centre de ce cercle, entouré d'un rameau de vigne, figure un jeune monarque persan, monté sur une panthère et vetû d'une courte tunique de guerre romaine avec une ceinture perlée; il a au cou un collier *(torques)* tressé, en or, sur la tête un bandeau orné d'une grosse pierre au milieu; il tient de la main gauche une masse d'armes. On sait que jusqu'aux époques postérieures la panthère fut l'emblême des Parthes et de la nouvelle Perse, et que la masse d'armes et la pierre — *prometopidion* — (un gros rubis) furent les insignes des rois Sassanides (Voy. Tabari, *Geschichte der Perser und Araber zur Zeit der Sasaniden*, trad. par Noeldeke, dans l'*Histoire de Bagrame* p. 97, 102—104). A terre, sous la panthère, est la tête du barbare couchée sur des plantes marécageuses. Sur le côté Athèna en sa qualité de déesse de la Victoire, levant un bouclier de la main droite, la main gauche appuyée sur la tête d'une figure nue de jeune femme. Elle personnifie la victoire remportée sur une partie quelconque de l'Inde ou sur la Caramanie, si l'on en juge par le serpent enroulé autour de cette figure et piquant son sein (serpent d'Athèna?) — Voy. le curieux article de M. Bapst intitulé: *Fouilles de Siverskaïa* dans la *Gazette archéologique*, 1887, pl. 22.

2) La collection de A. N. Pohl renferme, au milieu d'antiquités du gouvernement d'Ekatérinoslav (IIme—Ier siècle avant Jésus-Christ), de nombreuses parures en or qui ont perdu leur incrustation.

3) *Drevnosti Herodotovoï Skifyi (Les antiquités de la Scythie d'Hérodote)*, éd. de la Commission Archéologique Imp. de St Pétersbourg, II, 1872, pl. XXVI, 8, 13, 14, 16, 17, 18. Le trésor et le tombeau même (p. 63), trouvés à une profondeur insignifiante dans les limites du kourgane, ont dû être annexés à ce dernier; les objets trouvés dans celui-ci remontent, en effet, à une époque grossièrement barbare, plus récente. Ces annexes ou additions ultérieures sont très fréquentes dans la Russie Méridionale. Une peuplade qui nous est encore inconnue ne faisait point de kourganes elle-même et se servait de tertres anciens.

imitation grossière de bons modèles et un entonnoir d'or muni d'une ouverture au fond rappelle un objet semblable du kourgane de Pawlowsk à Kertsch. Si l'on considère le charactère général de ces antiquités, leur ornementation, leur date très-rapprochée de la période gréco-scythique, on conviendra que leur incrustation en émail rouge et bleu de ciel n'est qu'une imitation barbare d'ornements cloisonnés en grenats et en turquoises dont la provenance orientale peut être considérée comme démontrée.

Les émaux du Caucase.

Les antiquités de Koban, comme toute son histoire politique, offrent un mélange curieux de civilisations occidentale grecque et orientale transcaspienne. A l'époque voisine de l'ère chrétienne, les versants antérieurs des montagnes du Caucase furent inondés d'un flot de peuplades poussées d'Asie en Europe suivant le bassin de l'Oural et du Volga et refoulées de la grande route dans les montagnes et les vallées. C'est ce mouvement de populations dans un coin fermé de l'Europe Méridionale qui rattache le Caucase à l'histoire générale de l'Europe; il est tout aussi important que les relations commerciales de ces contrées avec les provinces transcaspiennes et avec l'Inde, si souvent et si longtemps interrompues. Il appartient à l'archéologie de distinguer, au moyen de monuments, des formes de vie et des liens communs, très-anciens mais découverts plus tard, — les deux courants de la civilisation orientale : l'un, méridional, venu de l'Inde et de la Perse, à travers l'Egypte, la Syrie et l'Asie Mineure et se dirigeant vers Byzance depuis le IVme siècle après Jésus-Christ; l'autre septentrional, venant de l'Asie Centrale, traversant la Russie Méridionale, se répandant dans les provinces danubiennes et suivant le Volga jusqu'au territoire de Perm. Des transactions commerciales évidemment motivées par ce mouvement et confirmées par les monnaies, s'établissent plus tard entre ces différents pays. Toute cette migration en Europe fut provoquée par un mouvement de population dans l'Asie même, mouvement qui commence vers le milieu du IIme siècle avant Jésus-Christ pour finir en l'an 226 de notre ère. En 92 après Jésus-Christ a lieu l'invasion des Huns en Occident; ce mouvement pousse une partie des peuplades transcaucasiennes vers l'intérieur de l'Europe, l'autre vers le sud, en Perse. En 72 se place la dévastation de la Médie et de l'Arménie par les Alains.

Les bronzes émaillés trouvés dans la nécropole de Koban au centre du Caucase, en Ossétie,[1] sur la route militaire de la Géorgie et connus depuis dix ans à peine constituent des matériaux de la plus haute importance pour l'histoire de l'émaillerie chez les barbares d'Europe.

Il nous semble, par contre, qu'on a bien exagéré l'importance des nécropoles de Koban avec leurs objets usuels en bronze, au point de vue de l'histoire de la civilisation. Comme le fer manque dans ces tombeaux, on en a conclu qu'il avait existé, dans le Koban, une civilisation ancienne où „l'âge du fer" apparaît vers le IIme millier d'années avant notre ère, ou plutôt disparaît vers 1500 avant Jésus-Christ. Nous ne savons à quoi attribuer ici l'absence du fer, au voisinage des mines de cuivre, ou bien à l'habitude qu'on avait de déposer dans les tombeaux des objets de parure artistique, des ustensiles et des armes. Mais il nous est impossible d'admettre qu'une civilisation qui connaissait les incrustations d'acier sur cuivre, comme en montrent les tombeaux de Koban, „puisse être le commencement de l'âge du fer."

Il suffit d'examiner les types et le style des antiquités de Koban et de les comparer à celles des tombeaux d'Ossétie et surtout de Digoria (Kamounta), du Kazbek, et même du Daghestan, du district de Tersk et du bassin de Podkoumok,[2] pour leur assigner une date.

Il ressort de cette comparaison que les bronzes de Koban ne constituent qu'un anneau de la longue série de tombeaux du Caucase qui sont disséminés sur un espace de terre bien défini et embrassent une période de temps bien déterminée. Ce territoire est limité par les versants antérieurs de la chaîne du Caucase et les routes qui conduisent dans son intérieur. Quant à leur âge, ils datent depuis la fondation de l'Empire de Bosphore jusqu'au VIme siècle après Jésus-Christ.

Sans aucun doute les objets de Koban forment un anneau important de cette chaîne d'antiquités. Quelques uns de ces bronzes, notamment des haches d'une forme capricieuse, de grandes épingles à cheveux et des fibules, sans compter bien d'autres objets, ont quelque chose de très-particulier, quoique nullement exceptionnel. Le caractère dit celtique de certains autres ne saurait indiquer une date, car le type ancien s'est maintenu souvent dans différentes de ces parures; le nouveau qui l'a remplacé dans d'autres marque

[1]) Virchow, *Kaukasische Prähistorie* dans les *Verhandlungen der Berliner Gesellschaft für Anthropologie*, 1881, p. 411—424. — Chantre, *Recherches anthropologiques dans le Caucase*, Paris, 1887 tome 2. Période protohistorique, atlas.

[2]) Voyez Chantre, ibid., II, atlas, pl. 3—6, 10—11.

seul une époque déterminée. On rencontre aussi, dans la nécropole de Kamounta, quoique en plus petit nombre, de longues boucles munies, d'un côté, de trous qui servaient à les coudre après des courroies, et, de l'autre, d'un crochet pour boutonner.

Les fausses perles trouvées dans le Koban, la vaisselle au décor gréco-romain et notamment les figures d'animaux indiquent une époque très voisine de notre ère. Ce style se rapproche beaucoup par là des trouvailles de la Russie Méridionale (Novotscherkask et autres), de celles de la Sibérie, de la presqu'île des Balkans etc. Les tombeaux de la nécropole de Koban datent d'une époque connue, qui est presque contemporaine des autres nécropoles du Caucase. On ne peut donc pas prétendre que l'émail des antiquités de Koban est le „berceau" de l'art de l'émaillerie, lors même qu'il ne contiendrait ni plomb ni étain et qu'il serait une simple pâte vitreuse, comme l'a prouvé l'expertise faite à Berlin. La vérité est que la technique des émaux de Koban semble déjà bien fixée, et ne porte aucune trace de tâtonnement. Elle dénote même, au contraire, assez souvent une négligence d'artisan. Une de leurs particularités importantes et caractéristiques c'est la damasquinerie d'acier sur bronze. Et comme le dessin rempli d'émail est presque exclusivement géométrique (carrés, damiers, losanges), l'emploi de l'incrustation se conçoit de lui-même.

Sur ces bronzes l'émail joue plutôt le rôle d'une pâte qui remplit les creux figurant des méandres, des spirales, des losanges et d'autres figures géométriques, ou des animaux gravés en creux. Souvent cette pâte s'est dissoute à un tel point qu'elle a l'apparence d'une rouille indéterminée, de sorte qu'on ne distingue pas bien si elle recouvre seulement le dessin ou bien le fond tout entier; parfois, surtout pour le bleu turquoise, il est visible que l'émail couvrait tout le fond. Sur les objets conservés à Berlin on a reconnu que la pâte colorée n'était autre chose qu'un oxyde de fer vitrifié. Parmi les antiquités du comte Ouvaroff[1] il y a une boucle dont les losanges sont remplis d'une substance vitreuse bleu de ciel qui imite des pierres rapportées; sur une autre boucle sont représentés des cerfs sur le corps desquels on remarque des points saillants en épargne, évidemment destinés à maintenir l'émail;[2] sur une troisième boucle les cerfs sont même faits en relief avec une substance vitreuse rouge brique.

[1]) *Katalog sobraniia drevnostieï grafa Alexieïa Serghéievitscha Ouvarova (Catalogue des Antiquités du comte Alexis Serghéiévitsch Ouwaroff)*, Moscou, 1887, 38—44. Pl. 185, 186, 187, 189, 191, 193.

[2]) Comp. le même procédé dans les émaux de l'Europe barbare dans les incrustations des fibules du trésor de Pétrossa et dans les ornements en cornaline des boucles d'oreilles contemporaines du Turkestan.

On sait que de nos jours encore les artisans de Khiva fabriquent en grande quantité des plaques ornementées pour les ceintures, les fourreaux de sabres et le harnachement des chevaux; ils se servent à cet effet de plaquettes de cuivre ornées d'un réseau d'alvéoles où ils déposent une substance bleuâtre (mauvaise turquoise pilée) et qu'ils laissent sécher. Les Touraniens de l'Asie Centrale ont une grande prédilection pour le maroquin rouge appliqué sur le cuir des harnais et pour le bleu turquoise dans la parure. Ce mélange favori de rouge carmin et de bleu turquoise remonte à une haute antiquité et est encore usité dans la décoration orientale de notre époque. Tous ceux qui ont étudié les bronzes de Koban y ont reconnu une origine orientale. Nous en avons la preuve la plus évidente dans leur ornementation animale répétée mille et mille fois dans les autres nécropoles du Caucase, de la Russie Méridionale et du bassin du Danube, dans les antiquités de Minoussinsk et de Perm.[1] Toute cette série de monuments qui ont tant de liens de parenté prouve que l'industrie métallique de Koban ne provient ni de la Perse ni de la Mésopotamie, mais bien d'au delà de l'Oural, et cela probablement à l'époque où l'influence de la civilisation grecque ne se faisait plus sentir dans le Caucase, refoulée qu'elle était par la pression des peuplades barbares venues de l'Orient.[2]

Mais les émaux de Koban sont de fabrication locale et non d'importation étrangère, et si certains types imitent des modèles orientaux, cette imitation porte incontestablement sur des modèles anciens. La technique même de ces émaux est grossière et même primitive; elle est au niveau des autres ornements des bronzes de Koban et rappelle les dessins enfantins de chevaux et de cerfs gravés sur des haches magnifiques aux formes romaines.

[1]) Les types de cette ornementation à figures d'animaux dans les antiquités barbares ont été analysés par de Linas dans ses *Origines de l'orfévrerie cloisonnée*, par Sophus Müller (*Die Thierornamentik im Norden*, trad. en allemand par J. Mestorf, Hambourg, 1881), par de Baye dans ses *Etudes archéologiques* et par d'autres. Mais jusqu'à présent on n'en est encore qu'aux débuts de l'analyse des sources orientales. Les antiquités de la Sibérie et du Caucase ont, à ce point de vue, une grande importance. C'est ainsi que sur la boucle de Koban il y a une curieuse chasse à la vipère. On trouverait peut-être l'explication de cette scène dans les légendes orientales sur la lutte du roi Ardachir avec un dragon merveilleux en Perse (voy. Tabari, *Geschichte der Perser und Araber zur Zeit der Sasaniden*, trad. de Nöldeke, 10-11, note 1). Comp. les cornes d'or du Musée de Copenhague (Worsaae, *The industrial art of Denmark*, London, 1882, II, p. 55—65) et la légende de St-Georges luttant trois jours et trois nuits contre des vipères. Voy. A. Kirpitchnikoff, *Sr. Georghiy i Egoriy Hrabryi (St-Georges et Yégoriy le Vaillant)*, St-Pétersbourg, 1879, p. 107—123.

[2]) Par leur forme les bronzes de Koban se rapprochent beaucoup de l'art perse. Leur parenté avec les types assyriens a été démontrée par le comte A. S. Ouvaroff dans les *Comptes rendus du VIme Congrès archéologique de Tiflis*, Moscou, 1887, p. 1—9, avec dessins.

Les émaux de Kamounta, autre grande nécropole du Caucase, sur le territoire des Ossètes (anciens Yassy, probablement Alans) sont, au contraire, d'importation étrangère.[1] Ces émaux, limités exclusivement à la décoration des fibules nous présentent une technique accomplie et sont exécutés avec un grand art; mais tous ces objets sont pauvres au point de vue de la forme,

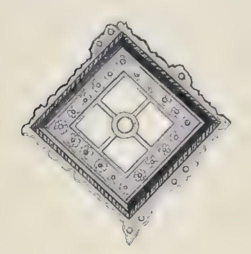
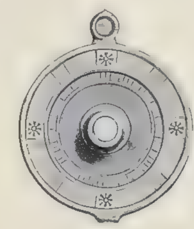
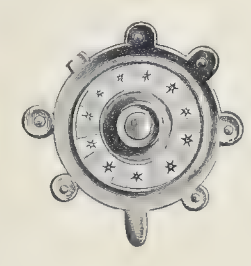
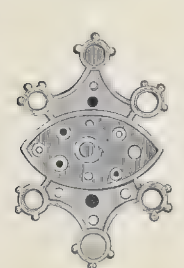
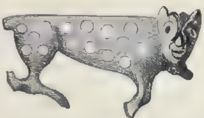




Fig. 6 à 8. Fibules de Kamounta.

de l'ornementation et de la couleur; il n'y a là aucune idée artistique; ce sont des produits industriels. Ils ressemblent d'une manière frappante aux antiquités rhénanes; c'est un fait que l'on peut constater à première vue en comparant les uns aux autres. Nous remarquons dans les fibules de Kamounta les mêmes losanges à bordures en émail bleu parsemé de rosettes blanches (fig. 6),[2] des petits boucliers ronds avec un umbo au milieu, recouvert d'émail

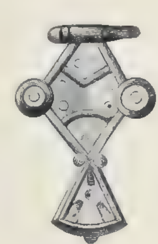


Fig. 9 à 11. Fibules de Kamounta.

à l'intérieur, ornés de paillettes de verre bleu foncé et vert et garni d'une bordure en pâte orange, en smalt blanc etc. (fig. 7 et 8).[3] Tous ces petits

[1]) Les dessins en couleurs de ces objets ont été publiés par Chantre, *Recherches anthropologiques dans le Caucase*, 1887, III, pl. XIX—XX. Les objets eux-mêmes appartiennent tous (sauf deux) aux collections de l'Ermitage Impérial.

[2]) L. Lindenschmit, *Das römisch-germanische Central-Museum in bildlichen Darstellungen*, Mayence, 1889, pl. XVI, 1 la fibule de Trêves.

[3]) Ibid. pl. XVI, 9, 13, 19. Les fibules du Caucase se publient d'après les pièces de la collection Olschewski à l'Ermitage.

boucliers, losanges, cercles, étoiles, rosettes et damiers se distinguent surtout par une finesse et une légèreté remarquable des plaques employées. Les couches d'émail sont également fines et parfois remplacées avec art par de la pâte. Tous ces objets ont pour but de donner l'illusion des ouvrages en or. Les variations d'un motif choisi ne sont pas bien grandes; par exemple la fibule de la fig. 9 consiste en un petit bouclier ovale posé au travers d'un autre bouclier. Les formes animales sont déjà très-stéréotypées : il est difficile de dire si le schéma de la fibule 11, très-souvent répété, représente un oiseau ou un poisson.[1] La plus remarquable de toutes est la fibule représentant une panthère dont le corps est parsemé de petits ronds d'émail vert et jaune (fig. 10); elle est identique à la fibule trouvée près de Mayence.[2] La fibule de la fig. 12 a la forme d'un cercle avec une rosette concentrique à six lobes; le cercle est rempli d'une pâte orange où sont placés de distance en distance des damiers en plaquettes de verre bleu foncé; dans les lobes il y a des paillettes bleu foncé, et sur le cône alternent des morceaux de verre bleu foncé et jaune. L'incrustation a été faite ici en même temps que l'émail et les verres sont appliqués sur le bronze, comme dans les émaux du Rhin. Une seule de ces fibules a la forme d'un bracelet ajouré (fig. 13) à deux agrafes simulant des têtes d'animaux du type barbare; le milieu, bleu foncé, est parsemé de points de smalt multicolore, dit millefiori.

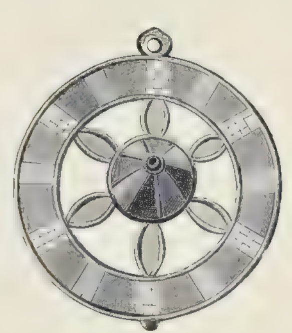


Fig. 12. Fibule de Kamounta.



Fig. 13. Fibule de Kamounta.

La plus commune de toutes ces fibules est celle qui a la forme d'un petit bouclier rond avec un umbo (bossette) bombé au centre, et dans la nécropole de Kamboulta, voisine de celle de Kamounta, l'on n'a trouvé jusqu'à présent que des fibules de cette forme. Plus tard, dans l'empire romain d'Orient, cette forme a dominé pendant longtemps, reproduisant le bouclier rond gréco-romain avec ses ornements, consistant en zones et bordures à

[1]) L. Lindenschmit, *Das römisch-germanische Central-Museum in bildlichen Darstellungen*, Mayence, 1889, pl. XVI, 18, 21. 29.

[2]) Ibid. pl. XVI, 27. L'émail est rouge et bleu de ciel.

damiers d'un bleu foncé aux reflets métalliqués etc. La forme typique gréco-romaine fut à la mode chez les barbares. Voilà pourquoi toutes les fibules de cette catégorie se distinguent par la finesse du travail, par la ciselure artistique de la mince plaque métallique, par la délicatesse de la couche d'émail admirablement polie, et, conséquemment, par leur état parfait de conservation. Certes, il est bien difficile de prétendre que ces produits industriels ont été importés de l'Italie septentrionale au Caucase. Il est plus naturel d'admettre que ces pièces étaient fabriquées en Syrie, d'où sortaient les ouvrages en or. Ce pays, qui unissait le style romain à celui de la Perse, pouvait seul produire des types aussi originaux que la figurine de la panthère; ce qui nous confirme dans cette opinion, ce sont les perles et pierres percées en smalt, tout aussi nombreuses dans les nécropoles du Caucase que dans les villes du Bosphore. Beaucoup d'objets en verre trouvés dans les tombeaux de Kamounta font songer aux riches verreries d'Alexandrie ou, tout au moins, à leurs dépôts en Syrie.



Fig. 14. Fibule du Caucase.

Les produits purement locaux sont, au contraire, d'une facture grossière; ce sont des objets lourds, disgracieux, les plaques en sont mal ciselées et l'émail y est remplacé par des incrustations pareilles à celles de l'Asie Centrale. C'est ainsi, par exemple, que dans une fibule en bronze de Kamounta en forme d'oiseau, le corps de la bête est incrusté de verres couleur grenat, la queue d'un morceau de verre bleu foncé; les deux têtes de l'oiseau ont des yeux en verre bleu de ciel.

L'émail était très-prisé par lui-même et était même une rareté; on peut s'en convaincre en examinant une fibule qui provient également du Caucase, mais on ne sait malheureusement pas de quelle nécropole (fig. 14).[1] L'émail bleu foncé en forme de cœur, parsemé de points de smalt blanc et rouge et posé sur une fine lame de bronze, occupe l'intérieur d'une

[1]) Elle est conservée à l'Ermitage Impérial de St-Pétersbourg (Section des Antiquités du Bosphore Cimmérien No 647b).

fibule de bronze de facture barbare, du type scytho-sarmate et sibérien, plus tard nord-caucasien. Cette pièce dont le bronze est grossièrement ciselé et qui est incrustée de cornaline, date du IIIme ou du IVme siècle après Jésus-Christ. Bien que cette fibule ne soit pas un prototype (puisque l'ornementation caucasienne à figures d'animaux n'est qu'une imitation des motifs d'Asie centrale passés en Europe), elle constitue un modèle de formes mérovingiennes relativement récentes; ce n'est donc pas une rareté, elle fait partie de cette vaste série d'objets à figures d'animaux, qu'on remarque dans les antiquités scytho-sarmates de l'Asie Centrale et de la Sibérie.

Les procédés techniques de l'émaillerie dans l'Europe du Moyen-Age proviennent de la Perse et de l'Asie Centrale.

Ainsi donc l'histoire de l'émaillerie nous ramène à la source présumée, qui est l'art oriental. A mesure qu'on approche de l'Orient, les monuments anciens deviennent plus importants et plus caractéristiques dans leur type national et l'on voit plus clairement le milieu artistique où ils se meuvent. Cependant dès que nous passons en Asie, on perd de vue la base de l'histoire de l'art industriel. Cela tient d'abord au manque de matériaux que l'on commence seulement à amasser, et ce dans un but de simple curiosité, puis aussi aux traditions séculaires des nations, qui ont trait à l'industrie artistique de l'Asie. Ces traditions sont loin de correspondre à nos théories esthétiques. Si, par exemple, des historiens de l'art, constatant la disparition de l'architecture monumentale de l'Orient, à l'époque parthe (entre 331 avant et 226 après Jésus-Christ), dénient tout goût artistique aux Parthes, comme à une peuplade aux mœurs grossières, c'est qu'ils en sont encore à l'esthétique de Palladius. Comment, sans cela, expliquer cette ornementation originale du palais de Gatra en Mésopotamie (IIme siècle après Jésus-Christ), où d'aucuns voient même le prototype des arabesques?[1] L'ornementation, partant l'art industriel en général se rattache par des liens nombreux et solides à l'architecture, mais l'ornementation naît plus tôt et se développe d'une manière absolument indépendante dans l'art national, principalement dans les industries d'art. L'époque des Parthes et l'empire des Sassanides ont laissé une empreinte profonde sur ces menus objets d'art

[1] Rawlinson, *The sixth Great oriental monarchy, or the geography, history and antiquities of Parthia*, London, 1873, p. 384. — Loftus, *Travels and researches in Chaldaea and Susiana*, New-York, 1857, p. 226.

industriel qui se sont transmis ensuite aux peuplades barbares de l'Asie Centrale. L'art oriental se vivifie dans ce mélange d'éléments barbares et civilisés; toutes les œuvres empruntent à cette vie nouvelle une importance capitale. Les monnaies et les pierres gravées,[1] les sculptures de Bamian et de Séïstan ne sont pas les seuls monuments qui nous montrent l'influence de l'art antique en Perse et dans la Bactriane après Alexandre de Macédoine; il faut encore examiner l'adaptation des formes antiques, des motifs de son ornementation dans l'art industriel de l'Orient. L'art oriental ancien, fortifié par des éléments gréco-romains, se transmet sur l'Oxus et sur le Yaxarte, et se répand, en même temps que les peuples, tout autour de la mer Caspienne. Ainsi donc les origines de l'art oriental du Moyen-Age sont intimement liées aux origines du nouvel art européen. Les Parthes ont joué le rôle de peuplade servant de lien[2] entre les autres et les dominant toutes; descendant des Scythes, c'est-à-dire du Nord, bien qu'ils se fussent établis ici dès l'antiquité, ils conservaient encore, au temps de Strabon, la langue, les mœurs et le costume scythes. La population sédentaire primitive des Parthes était d'origine iranienne; mais elle adaptait ses coutumes moitié grecques moitié persanes à la situation politique du pays. La haute civilisation du Khorassan, la richesse de Balk, la mère des cités, la fertilité prodigieuse de Mourgab qui avait poussé Antiochus Soter (280—262 avant Jésus-Christ) à ceindre d'une muraille la ville appelée de son nom Antioche, enfin l'état florissant de l'oasis de Merw jusqu'au X[me] siècle, — tout cela nous porte à la conclusion que, dès le commencement du Moyen-Age, la civilisation cessa de résider aux alentours du golfe Persique pour passer dans les régions de la mer d'Aral. Le récit que nous fait le Byzantin Ménandre de l'envoi d'une ambassade de Byzance à Dizavoul, Khan des Turcs, en 568, témoigne de la vie somptueuse des princes turcs. La richesse des gouvernants de l'Asie Centrale et de leurs villes, à la fin du règne des Sassanides et lors de la conquête arabe, est attestée par les descriptions exagérées de butins sans nombre et de trésors de toutes sortes tombés aux mains des conquérants.

Mais telle fut la force de l'influence grecque, que l'Asie Centrale de cette époque parle, pour ainsi dire, la langue de l'art grec. Les résultats des premiers travaux de la Commission Impériale archéologique,[3] et notamment les recherches faites dans les tertres à terrasse du légendaire Aphrosiab près

[1] De Linas, *Origines de l'orfèvrerie cloisonnée*, II, p. 274—275.
[2] K. Ritter, *Iran*, avec additions de Chanykow, St-Pétersbourg, 1874, p. 169—171.
[3] Mission du professeur N. I. Viéssiélowsky en 1886.

de Taschkend ont mis au jour un rameau de l'art antique, extrêmement curieux, s'étendant graduellement vers le lointain Orient, pour y produire une floraison nouvelle. Les terres cuites qu'on y a trouvées en grand nombre embrassent un espace de deux à trois siècles : dans la quantité il y a des têtes séparées de leur tronc d'un type antique, bien qu'elles soient exécutées déjà dans la manière et datent du IIIme ou du IIme siècle avant Jésus-Christ. Quelques-unes de ces têtes sont couronnées de guirlandes formées de feuilles de laurier finement travaillées, semblables à celles des tombeaux de Kertsch. D'autres rappellent les grotesques de Kertsch et d'Asie Mineure et se distinguent (à l'exception de quelques jouets grossièrement collés) par des traits caractéristiques de physionomies et de costumes locaux.

Nous voyons ici la même ornementation que sur les terres cuites de Syrie et de Suziane : des diadèmes incrustés de pierres, des kolpaks ornés de perles avec une grosse pierre de chaque côté de la tête, de grands disques (indiens) servant de pendants d'oreilles.

Une troisième série rappelle le style persan plus récent, tel que nous le révèlent les bas-reliefs sassanides, surtout dans les détails du costume: ce sont des touffes ou bonnets en forme de boule en soie, des maniaques, des colliers métalliques, des ceintures avec breloques, de grosses chaînes avec amulettes, de larges cercles ou anneaux serrant les larges pantalons au-dessous du genou etc. Tous ces détails de costume de l'Asie Centrale ont évidemment une grande valeur historique, car ils sont le prototype des costumes des barbares d'Europe. Parmi les fragments d'urnes funéraires d'Afrosiab il y en a une entière en forme de cassette quadrangulaire avec un couvercle en terre cuite : au milieu de la paroi de face est une porte ornée au-dessus d'un masque symbolique (ou d'un Gorgoneion) et flanquée de chaque côté d'un lion assez lourdement dessiné dans le style oriental; sur la même face on voit quatre arcs en relief, au milieu desquels trône un roi qui, de la main droite, tient par les cheveux la tête d'un barbare. Ce barbare a une longue chevelure bouclée rejetée en arrière, une barbe touffue, le nez droit et les yeux grands ouverts et profonds.

Il s'est produit à un moment donné un échange de civilisation et de politique très-vif entre la Perse proprement dite et les Provinces conquises, depuis l'Empire d'Orient romain et byzantin jusques et y compris l'Inde Septentrionale. Cet échange fut occasionné par les mouvements incessants des nombreuses populations nomades. Le goût de la décoration et de la parure, si prononcé dans l'Asie Centrale et dans l'Inde de ces époques et l'amour

du clinquant prouvent bien que des peuplades grossières entrent alors en relations avec d'autres plus civilisées et s'approprient leurs formes.

Si les barbares participent à la création du goût nouveau, faut-il en conclure que toute la période primitive de l'art de l'Asie Centrale, de la Perse et de l'Inde scythe soit purement touranienne? Et faut-il attribuer aux Turcs même l'apparition en Orient des nouvelles formes artistiques?

Presque tous les historiens de l'art se sont accordés à soutenir que l'émaillerie était originaire de l'Orient. On sait que cette hypothèse a été provoquée par l'apparition inattendue (disait-on autrefois) de l'émail à Byzance au VIme siècle après Jésus-Christ. C'était d'ailleurs la seule déduction logique qu'on pouvait tirer d'une affirmation assez obscure. Les hypothèses de ce genre ne sont pas rares en archéologie : elles cherchent à prouver, avec une constance remarquable que différentes industries européennes tirent leur origine de l'Orient, supposition vague qui ne s'appuie sur aucune donnée scientifique.

Ce n'est que dans ces dernières années[1] qu'on a émis (d'après des indications données antérieurement) cette idée que l'art de l'émailleur fut de tout temps un art touranien, qu'il fut cultivé tout d'abord chez la peuplade touranienne des Youetschi, laquelle l'importa en Chine et même peut-être antérieurement dans l'Inde.[2] L'opinion généralement admise (quoique au mépris de certains faits historiques et de leur suite) sur la haute ancienneté de l'art indien a permis de prétendre que, de l'Inde, l'émail s'est introduit en Assyrie et, de là, par l'intermédiaire des Phéniciens, en Europe. Des peuplades nomades inconnues partent, vers le IIme siècle avant Jésus-Christ, des frontières de l'Empire Céleste pour envahir celui-ci ainsi que l'Asie Centrale jusque sur les bords de l'Yaxarthe, plus loin le Fergan et le cours de l'Oxus, par conséquent l'Inde septentrionale. Attribuer à ces peuplades le rôle de porte-flambeau d'une civilisation artistique ce serait placer sur la base réelle tout l'édifice des questions relatives au développement de l'émaillerie. C'est le but vers lequel tendent tous ceux qui étudient avec prédilection l'art oriental en général et l'art indien en particulier. Suivant eux la floraison

[1]) Voy. J. Labarte, *Handbook of the arts of the middle ages and Renaissance*, London, 1855, notamment p. 406, où il est dit, d'après Pauthier (*Documents statistiques officiels sur l'empire de la Chine*, traduits du chinois, Paris, 1841, p. 283), que le verre fut introduit en Chine par un marchand scythe, sous le règne de Thaï-Vouti.

[2]) G. Birdwood, *The industrial arts of India*, London, 1884, p. 218. Labarte, conformément à ce principe, que partout où il y a du verre l'émail est possible, croit que l'art de l'émaillerie n'a pu paraître en Chine qu'au IIme siècle après Jésus-Christ.

des industries d'art et de l'architecture dans l'Inde est due en grande partie aux Mongols, à leur goût artistique, à leurs aptitudes industrielles.

Et cependant on constate une telle analogie entre certains plats d'argent de Perm[1] et ceux de l'Inde qu'il est permis de leur attribuer une origine commune persane. D'autre part Vambéry,[2] dont l'autorité en matière d'histoire des peuplades turques et les sympathies pour elles sont hors de conteste, est l'adversaire résolu de l'hypothèse d'après laquelle les peuplades de l'Oural et de l'Altaï auraient joué un rôle prépondérant dans la civilisation de l'Asie Centrale et Occidentale bien avant l'apparition des Sémites et des Ariens sur la scène historique. Dans les langues mongole, turco-tartare et finno-ougrienne, il n'existe, suivant lui, aucun élément prouvant que n'importe quelle civilisation ouralo-altaïenne ait précédé la civilisation assyrienne ou arienne dans l'Inde. La race ouralo-altaïenne en général et les peuplades turco-tartares en particulier ont laissé, il est vrai, des traces de leur culture dans l'Asie Occidentale et dans l'Europe Orientale; mais leur influence ne s'est exercée qu'à l'entrée du Moyen-Age et ne peut être démontrée, au cours de leurs migrations de l'Asie en Europe, au Sud-Ouest et au Nord-Est que dans les limites de l'activité qui distinguait les nomades des populations agricoles, notamment par rapport à la manière d'élever les bestiaux, de faire la guerre et de se gouverner. L'analyse des radicaux du langage (autant qu'elle est possible pour la langue d'une population nomade) fournit une série de mots et d'expressions persans relatifs au costume, aux parures, aux signes monétaires etc.

Ce qui était possible et naturel pour des populations vivant fort longtemps presque à l'état primitif,[3] ne l'était plus du jour où celles-ci parurent sur la scène historique. On connaît le luxe d'Attila, de ses parents et des petits princes ses sujets. Leurs convives mangeaient dans des plats d'argent, buvaient dans des coupes d'or; leurs chevaux portaient de riches harnais, ornés de pierres précieuses et les évêques de l'Occident eux-mêmes ne dé-

[1]) La Commission archéologique impériale de St-Pétersbourg a acquis, en 1886, un plat trouvé près du village de Schaharowa (district de Krasnooufimsk) avec un Bacchus sur une panthère dans le médaillon central. Comp. Birdwood, loco cit., pl. 2, p. 164—165, un plat indien également avec un sujet bacchique.

[2]) *Die primitive Cultur des Türko-tatarischen Volkes auf Grund sprachlicher Forschungen.* Leipzig, 1879, p. 41—42.

[3]) Voy. Tacite (Germania, 46. ed. C. Halm, Lipsiae, 1883): *Fennis mira feritas, foeda paupertas; non arma, non equi, non penates; victui herba, vestitui pelles, cubili humus; sola in sagittis spes, quas inopia ferri ossibus asperant.*

daignaient pas d'utiliser la vaisselle des Huns.[1] Plus tard non seulement la Perse, mais Byzance elle-même suivit la nouvelle mode des costumes huns. Les empereurs byzantins en adoptant les mœurs, les costumes, l'étiquette et les costumes des monarques persans, imitaient réellement les populations nomades.[2]

On connaît les démarches et les négociations des populations touraniennes de l'Yaxarthe pour conserver le privilège de fournir la soie à l'Empire de Byzance. On sait aussi que le roi Chosroès envoya comme présent à l'empereur de Byzance, si nous en croyons un chroniqueur digne de foi, ἀμφίθυρον Οὐννικόν, c'est-à-dire une portière de Huns brochée d'or.[3] Les Huns ici sont les habitants de ces contrées qui, au temps de Marco Polo, fabriquaient des tapis renommés encore de nos jours. Une légende, transmise par les historiens chinois, raconte que, lorsque les Huns, avant leur entrée en Europe, terrorisaient les frontières orientales de la Chine, une princesse chinoise, se rendant avec une suite nombreuse chez les Huns pour y contracter mariage, emporta clandestinement des vers à soie. L'industrie de la soie a évidemment existé dans l'Asie Centrale dès les premiers siècles de notre ère.

Toutefois il est démontré que la grande théorie de „l'art touranien", que de Linas avait essayé d'établir, n'a rien de commun avec l'émaillerie et l'orfévrerie. Les nombreuses antiquités des populations nomades ne constituent pas un art par elles-mêmes et les stations nomades ne sont point encore des centres de civilisation. La civilisation de l'Asie Centrale fut de tout temps arienne et ne perdit point ce caractère même après l'invasion des nomades; elle resta le privilège des populations fixées sur place. La théorie de de Linas est donc absolument erronée.[4] La thèse de de Linas est rigou-

[1]) G. S. Destounis, *Skazanié Priska Paniyskavo (Récit de Prisk Paniyski)*, St-Pétersbourg, 1860. p. 49, 51, 69 etc.

[2]) Nous nous contenterons de rappeler ici qu'un grand nombre de termes de costumes et vêtements de cérémonie dans l'ouvrage bien connu de Constantin Porphyrogénète, dont la plus grande partie remonte à Justinien, sont d'origine scythe. Les campagnes des Empereurs décrites dans le Supplément du 1er livre sont remplies de détails absolument scythes. Tels, les vestes, manteaux et couvertures de cavaliers, les housses, les bottes etc.; tels encore les poissons séchés, le caviar de l'Oxus, les coffres en cuir, les sacs, les feutres de tout genre etc. L'empereur prenait en voyage des bains scythes dans une baignoire en peau. Voy. *De cœrimoniis aulæ byzantinæ*, p. 466, *Corpus scriptorum historiæ byzantinæ*, ed. Bonn.

[3]) De Linas, *Les origines de l'orfévrerie cloisonnée*, II, p. 324—325, prend à tort ces portières pour des diptyques. Voy. Du Cange, *Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ græcitatis* au mot ἀμφίθυρον.

[4]) Tout cela toutefois s'applique aux Touraniens établis dans les centres civilisés, le Turkestan d'aujourd'hui, la Khvaresmie, le Khorassan, les bords du Volga, la Russie Méridionale et la Hongrie. Les chroniques russes et les témoignages des Arabes nous donnent une toute autre idée des mœurs turco-mongoles de la horde de Djinghiz-Khan. Voy. W. Tiesenhausen: *Sbornik materialov otnossiaschtchichsia k istorii*

reusement archéologique, mais elle est trop large et par suite elle manque de méthode historique; elle s'appuie, en outre, sur des comparaisons mal choisies. Il ne faut pas oublier que l'art de l'Orient ne subit, pendant longtemps, aucune modification; les traditions orientales n'aiment pas les innovations; les Orientaux, en dépit des incursions barbares, aiment toujours à conserver religieusement ce qu'ils ont appris à respecter de longue date. Si les Musulmans orientaux sont si conservateurs dans leur religion et dans leur art, c'est que le progrès a été chez eux interrompu maintes et maintes fois, et ce sont ces interruptions mêmes qui leur font priser si haut les conquêtes déjà faites. Les formes artistiques ont passé, au contraire, en Orient, par les mêmes phases de la mode qu'en Occident, et à l'époque de leur plus belle floraison, elles ne sont pas exemptes de mélanges de différents styles. Cependant la forme est toujours intimement liée et comme enchaînée à l'essence même de l'art; à plus forte raison la syntaxe ornementale, la décoration ne peuvent-elles pas être disjointes de la technique. Ce principe une fois admis, on peut affirmer que l'émaillerie ne fut jamais une branche de l'industrie touranienne proprement dite ou que, tout au moins, dans ses phases de développement en Orient, elle ne fut jamais un art touranien national. L'émaillerie cloisonnée, bien qu'elle semble, au premier abord, avoir une technique toute spéciale, est cependant intimement liée à une certaine essence artistique, ainsi qu'à certaines formes qui, grâce à cette technique, se transmettent très-loin de l'endroit où elles ont pris naissance. C'est ainsi, par exemple, que les incrustations en verres colorés appellent toujours avec elles les ornements à figures d'animaux : la tête d'oiseau de proie décore invariablement les objets du style goth ou mérovingien. Dans les antiquités des Alains, des Goths, des Burgondes et des Anglo-Saxons, ce sont des incrustations en grenats ou en émeraudes vraies ou fausses sur or ou sur cuivre. Par conséquent, s'il était démontré que la technique de l'émaillerie est, à son tour, liée à tel ou tel style connu, à telle ou telle particularité de l'ornementation, à tels ou tels objets déterminés de la vie privée, enfin à certaines aspirations artistiques, une partie du problème dont les contours vagues et larges sont apparents pour chacun, serait résolue.

zolotoï ordy (*Recueil de matériaux relatifs à l'histoire de la horde d'or*). Ier vol.: *Isrlétscheniija iz sotschiniénii arabskich* (*Extraits de travaux arabes*). St-Pétersbourg, 1884, p. 5, 18, 30, 60, 64, 74, 198, 288, 292–294, 311 etc. — V. Vasiliew, *Istoriya i drevnosti vostotchnoï tchasti srednieï Asii ot X do XIII viéka* (*Histoire et antiquités de la partie orientale de l'Asie Centrale du Xme au XIIIme siècle*). St-Pétersbourg, 1857, p. 184, 200—201, 205. Voy. notamment ce qui concerne les Mongols-Tartars, p. 217, 219, 224, 230, 232 etc

Nous avons pour guide ici des types historiques bien connus qui nous permettent sinon d'esquisser une histoire complète de l'émaillerie en Orient, tout au moins de déterminer ses principaux centres de production. Au point de vue du sujet que nous traitons et de l'époque que nous envisageons, ce type est avant tout l'art de la Perse. Il fut pour l'Orient ce que fut l'art grec pour l'antiquité classique. Loin d'être absolument original il a emprunté ses formes à l'Assyrie, à la Mésopotamie en général, à la Syrie, à la Grèce elle-même; mais, de même que l'art classique, il a transformé tous ces éléments hétérogènes de l'Asie Antérieure et de l'Asie Centrale, pour en faire un style à part.[1]

Au commencement du Moyen-Age la Perse devint le centre de l'art oriental et des industries artistiques jusqu'aux plus extrêmes confins de l'Orient. C'est que son ornementation, très-riche en formes du règne animal et végétal, est sans rivale. Les industries et métiers d'art furent également, dès la plus haute antiquité, très-prospères en Perse et se développèrent grâce à la religion musulmane; ce vaste empire disposait en outre de nombreux et importants débouchés pour ses produits. Les antiquités de ce pays, connues jusqu'ici uniquement par ses ruines monumentales, nous frappent surtout par la perfection des procédés techniques: par exemple, la frise monumentale en faïence du Palais de Darius (voy. pl. 22) ne dépasse en rien les traditions de la Chaldée et de l'Assyrie, mais elle est frappante grâce à la puissance de la couleur et le fini de l'exécution. Les céramistes autorisés nous affirment que ces faïences sont le prototype des émaux cloisonnés:[2] „Les lignes du dessin ont été posées au pinceau et font relief; dans les cloisons ainsi obtenues on a déposé les émaux: de cette façon on a empêché les couleurs de se mêler pendant la cuisson. L'étain est la base principale des émaux, parce qu'il a fallu cacher la couleur de la terre par une substance opaque.“ Cette description ne nous présente-t-elle pas les traits caractéristique des émaux sur métal? Rien ne prouve que ces émaux n'aient été employés dans l'antiquité sur des métaux moins précieux, comme le bronze, pour la vaisselle par exemple. Les témoignages des écrivains arabes Edrisi, Aboulféda, Ibn-Batouta sur la fabrication du verre dans l'Iran et à Bagdad concordent avec ce fait que l'Inde elle-même faisait ses provisions de verreries par l'inter-

[1] Sur l'industrie d'art persane au Moyen-Age voy. de Linas, *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée,* I, p. 206 et suiv.

[2] Th. Deck, *La Faïence*, Paris, 1887, p. 20.

médiaire de l'un des comptoirs établis sur les bords du golfe Persique. C'est sous les Sassanides que l'art industriel de la Perse fut le plus florissant, si l'on en juge par l'influence qu'il exerça sur tout l'Orient et sur tout l'Occident. Il serait fastidieux d'insister, à l'exemple de la chronique de Tabari, sur les richesses de ses rois et sur les trésors des Chosroès dont une grande partie figure d'ailleurs dans la description qu'on a faite plus tard des trésors fatimites du Caire. La plupart des objets composant ces trésors consistaient en pierres précieuses et en métaux; mais nous savons que leur travail artistique entrait aussi pour une large part dans leur évaluation.

Le plat de Chosroès, conservé à la Bibliothèque nationale de Paris, est un document précieux au point de vue des formes qui dominent dans l'art byzantin des IXme—Xme siècles. Les briques en faïence du Kensington Museum, provenant des décombres de Rheï [1] (ancienne Rhages, capitale mède, près Téhéran) datent en partie de l'époque antérieure au pillage de cette ville par Djinghiz-Khan. Ces faïences ont tantôt un fond bleu foncé parsemé de points blancs, imitation du lapis-lazuli, et tantôt un fond bleu turquoise, pareil à celui de l'ancienne Egypte. Nous retrouvons également ici la technique sur fond métallique. Les contours d'or de chaque branche à trois petits rameaux du décor persan est rempli d'émail. Dans les spécimens plus récents et plus médiocres seulement on constate une tendance vers l'arabesque, mais ce n'est point un ornement arabe proprement dit.

La liaison intime entre l'émail sur métal, sur faïence et sur porcelaine a amené la Perse à la confection de ces précieuses coupes en porcelaine (représentées, il est vrai, seulement par des pièces de provenance postérieure), sur lesquelles toute l'ornementation végétale (feuilles et fleurs) était un cloisonné rempli d'émail de différentes couleurs.

L'art de l'émaillerie a dû se développer en Perse à l'époque sassanide et l'on a dû y faire d'abord des émaux cloisonnés comme étant plus fins et mieux appropriés aux parures. Mais ce que nous savons sur l'art perse, sur son extension par toute l'Asie et sur l'influence qu'il a exercée en Europe, nous permet d'affirmer que les Perses connaissaient les deux sortes d'émaux, les champlevés comme les cloisonnés.

[1]) Sur la question de la destruction ou plutôt du pillage de Rheï (ou Rey) par Djingbiz-Khan en 1220, voyez Kremer, *Culturgeschichte des Orients unter den Khalifen*, Vienne, 1875, p. 334. Comp. W. G. Tiesenhausen dans le *Recueil des matériaux relatifs à l'histoire de la Horde d'or* (en langue russe), S. P. Bourg, I, p. 14, 44. Les chroniques arabes ne nous disent pas si cette ville fut détruite par Houlako-Khan. Voy. Herbelot, *Bibliothèque Orientale*, Paris, 1697, au mot *Rey*.

Malheureusement nous ne possédons jusqu'à présent aucune pièce émaillée provenant de la Perse proprement dite: à part les monnaies, on n'a fait encore aucune trouvaille qu'on puisse faire rapporter à l'époque sassanide. Et cependant les produits d'art et d'industrie persans ont été répandus à profusion depuis les frontières de l'Empire sassanide sur les territoires transcaspiens, dans le Caucase Septentrional, jusqu'en Egypte, en Asie Mineure, dans la Russie Méridionale, et le plus particulièrement sur le territoire des cosaques du Don et sur les bords du Danube. Les localités retirées de Perm comptent déjà aujourd'hui environ 50 plats, vases, coupes, jattes et bouteilles en argent, couverts de curieuses figures au repoussé[1] et remontant aux IIIme—VIme siècles après Jésus-Christ.[2] On peut parcourir dès l'origine le chemin qu'a suivi la vaisselle d'argent persane, depuis le Caucase jusqu'au Danube: c'est d'ailleurs le même que celui des incrustations en verre des barbares.

Dès le point de départ nous rencontrons une merveille: c'est une série d'objets en or massif, parures funéraires et pièces de harnachement, trouvées dans la première moitié du XVIIIme siècle en Sibérie (peut-être sur les bords de l'Irtisch) et conservées actuellement, comme un trésor, à l'Ermitage impérial.[3] Ce sont pour la plupart de grandes plaques ajourées en or massif qui ont dû servir de boucles et dont la décoration en relief représente des scènes de la vie de certains animaux, le plus souvent du renne, du yack (bœuf de Tartarie), du sanglier, du tigre, d'un griffon fantastique etc.: ce sont des luttes terribles entre animaux ou des chasses au sanglier, etc. Le naturalisme, le réalisme exagéré et la sécheresse de l'exécution jusque dans les détails sont unis à une composition parfaite: on songe involontairement, en voyant tout cela, à l'antique et aux emblêmes figurés de l'Assyrie, mais on sent là dessous un modèle persan; peut-être même toutes ces pièces sont-elles l'œuvre d'un artiste persan au service des barbares.

Le côté le plus important de ces monuments de l'art national de l'Orient, c'est la technique de leur décoration. Tout le schéma du corps de

[1]) Sous l'influence de la Perse, la vaisselle de table des empereurs byzantins était en argent jusqu'à Constantin Porphyrogénète, et le mot τὸ ἀσήμιον signifie en général *vaisselle* ou *argenterie*, ou *vaisselle d'argent*. La Perse faisait venir l'argent de la Sibérie à travers le Khorassan et avait probablement ses orfèvres sur les lieux d'extraction.

[2]) Voyez l'inventaire de ces objets que nous avons publié en collaboration avec le comte J. Tolstoï dans les *Rousskiya drevnosti v'pamiatnikach iskoustva (Les antiquités russes dans les monuments d'art)*, III.: *Drevnosti vrémen péréséleniya narodov (Antiquités de l'époque de la migration des peuples)*, St-Pétersbourg, 1890, p. 73 et suiv.

[3]) Voyez l'article cité plus haut dans les *Drevnosti (Antiquités russes)*, III, p. 32—72, fig. 34—79.

l'animal est très-caractéristique : les yeux, les oreilles, les muscles, mêmes les côtes sont accentués avec une vigueur inconnue dans l'art. A l'endroit de toutes ces parties du corps est ménagée dans l'or une alvéole ronde ou ovale, en forme d'une virgule ou d'une feuille; ses contours sont, en outre, gravés dans la plaque d'or. Puis dans cette alvéole on a posé un morceau de turquoise taillé à cet effet ou bien un morceau de smalt également à froid, mais le plus souvent du smalt fondu qu'on a laissé refroidir dans l'alvéole d'or. De cette manière ont obtient des incrustations de smalt ou d'émail proprement dit, bleu clair et bleu gris, ou bleu turquoise, ou bien encore, mais plus rarement d'un rose imitant le corail pâle; ces deux couleurs sont habituellement employées sur tous les ouvrages en or et en argent de l'Orient. Sur quelques plaques l'abondance de ces incrustations efface presque toute la plasticité du dessin, et l'on se trouve alors en présence d'objets qui rappellent absolument la capricieuse ornementation de l'art chinois et japonais.

Les magnifiques faïences du palais de Suze[1] heureusement découvertes nous renseignent sur cette ornementation peu connue. Ici la frise des lions (qui ne s'est pas conservée intégralement, mais qui a été fort bien restaurée) présente un fond bleu turquoise; le corps des lions est jaune d'or, mais, pour plus de clarté, les muscles en relief, les yeux et divers détails sont d'une autre couleur; et comme l'artiste n'a pu employer d'autre nuance que celle du fond, ces différentes parties sont ressorties en bleu, comme sur les antiquités sibériennes. Evidemment les principes décoratifs sont les mêmes dans les deux cas, mais il se peut aussi que la Perse ait fourni des modèles à l'artiste sibérien. On sait du reste que le mélange de l'or avec le bleu clair est très-usité dans la décoration byzantine à partir du IXme siècle.

Les ouvrages en or incrustés de grenats et d'émeraudes ou de verre rouge et vert, sont d'un autre style et d'une autre époque. On ne sait au juste si cette ornementation a pris naissance chez les populations barbares de l'Asie Centrale,[2] ou si elle a été simplement employée de préférence par des émigrés de ces contrées. Ce qu'il y a de certain, c'est qu'on la retrouve, dès son apparition, sur le territoire des cosaques du Don, dans le Caucase, en

[1]) Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, tome V, Perse. Paris. 1890, pl. XI, p. 819.

[2]) Ce qui semble indiquer que cette ornementation est originaire de l'Asie Centrale, c'est qu'elle est usitée encore à Bokkharah, à Khiva, dans le Khokand etc. Les fourreaux de sabres sont encore aujourd'hui parsemés d'écailles cloisonnées incrustées de turquoises; le grenat est remplacé par un fond de velours rouge ou par des paillons.

Hongrie, le long du Danube et du Rhin; elle s'est transmise, après cela, avec une rapidité extraordinaire jusqu'en Espagne. Les IIIme—VIme siècles après Jésus-Christ furent l'époque de la grande floraison de ce style. Le goût des Persans se porta de préférence sur les pierres précieuses; mais l'on confectionna également chez eux une foule d'objets en verre; la preuve c'est que les plus anciens vases imitant la turquoise sont d'origine persane. L'émail en Perse sert, par conséquent, à deux fins : il se répand, primo, sur les fonds et dans le dessin de la vaisselle, le plus souvent d'argent, et, secondo, sur les parures d'or où il fait l'effet d'incrustations polychromes. Le Musée de Kensington s'enrichit en 1886 d'une grande bouteille (saraï) persane (n° 950), peut-être du XVIIme siècle; elle est en cuivre damasquiné d'argent et au goulot émaillé. Son type ancien la rend fort remarquable. L'émail employé ici est opaque, rouge et bleu turquoise; il est distribué, comme dans les antiquités barbares, sous forme de zônes formées de cercles, de festons, de cœurs et de palmettes. Ces ornements empreints d'un type populaire n'ont pu être empruntés ailleurs et datent sans doute d'une haute antiquité, d'autant plus que dans les vases arabes, l'émail n'est employés que pour les formes végétales, empruntées par les Arabes aux Persans, et jamais pour les arabesques proprement dites. Avec ces dernières l'émail a dû faire place à l'incrustation connue sous le nom de nielle ou de damasquinerie.[1] Seuls les contours d'émail rouge des dessins de lampes des XIIIme et XIVme siècles, qui rappellent tant les contours des émaux byzantins, témoignent peut-être de l'existence d'émaux arabes. Si l'on peut en juger par les émaux d'une plaque de ceinture trouvée en Sicile et qui est un travail arabe du Xme ou du XIme siècle, les émaux arabes ne sont qu'une imitation d'émaux byzantins :[2] outre une inscription arabe, elle est couverte d'arabesques analogues à celle de la lota hongroise et aux ornements émaillés de la reliure byzantine de la Bibliothèque de St-Marc de Venise.[3]

[1] Stanley Lane-Paole, *The art of the Saracens in Egypt*, London, 1886, p. 184, 217. L'auteur ne connaît pas d'émail proprement dit sur métal dans l'art sarrazin.

[2] Au Musée des arts industriels de Vienne, Salle des ouvrages en métal, n° 2777.

[3] De Linas, *Les origines de l'orfévrerie cloisonnée*, I, p. 99, cite un spécimen très-rare d'émaux soit-disant arabes, appartenant au Musée du Louvre. Il reproduit en même temps (p. 227, pl. V) une fibule byzantine à griffon de la Bibliothèque nationale de Paris, dont il sera question plus loin. L'émail est également employé (quoique sous une forme ancienne venant évidemment de la Syrie) dans les parures nationales des Arabes, principalement sur les ceintures (voy. la collection du Musée Oriental de Vienne et celle du Musée des arts industriels de la même ville). L'émail bleu clair, bleu foncé et carmin y est versé dans des alvéoles creusées en forme de feuilles ou de fleurs persanes. Les plaques de ceintures sont généralement ornées de coraux, de turquoises et d'émail bleu foncé. On

On a, dans ces derniers temps, réduit l'importance de l'art arabe ou sarrazin au rôle d'une simple ornementation artistique. Comme l'Islam lui-même, cette ornementation s'est répandue au loin et a englouti les formes nationales les plus diverses; mais, quoique devenue la forme la plus élevée dans les monuments de la civilisation, de la vie politique et de l'architecture même, elle n'eut pas assez de force pour faire disparaître entièrement l'ancien style national. L'ancienne industrie de l'Asie Centrale nous offre, dans ses tissus, dans ses tapisseries, son orfèvrerie, sa céramique, ses carreaux de faïence, ses marbres découpés, la réunion harmonieuse des types les plus variés d'ornement depuis le plus primitif jusqu'au chinois, en passant par l'ornement persan, arabe et indien.[1] Mais on y retrouve toujours au fond le système du type persan. C'est de lui que s'inspire toujours l'art arabe, en simplifiant ou en combinant les formes les plus diverses, de même que l'art carlovingien se modèle sur l'art byzantin, et lui emprunte, pour un seul et même dessin, tantôt ses formes ornementales, tantôt sa couleur, tantôt ses bordures etc.

C'est ainsi que parmi les bijoux à ornements polychromes de l'Asie Centrale on rencontre des ceintures, dont les bordures sont ornées de turquoises et d'émaux cloisonnés d'après le dessin barbare des IVme –VIme siècles,[2] des boucles d'oreilles composées de plaquettes, des colliers, des pendeloques de harnais avec des pétales caractéristiques en forme de feuilles offrent des imitations grossières de types de l'époque ancienne qui a précédé la migration

retrouve la même ornementation dans les parures des Kabyles habitant l'ancienne Numidie (figure nº 15, empruntée au *Magazine of art*, June 1883, p. 318): leurs diadèmes, leurs fibules, leurs bracelets, leurs boucles d'oreilles, leurs doubles fibules pour épaules, sont, au point de vue de la forme, d'un style absolument arabe qui s'affirme du VIIme au IXme siècle après Jésus-Christ et qui se développe surtout en Syrie. Comparez leurs pendants d'oreilles en forme de massues à petites pétales, semblables à des croissants — aux antiquités barbares des IXme et Xme siècles imitées des Arabes; les boucles d'oreilles avec disque ou bouclier — aux pendants d'oreilles byzantins; les colliers composés de lames carrées reliées avec des anneaux aux chaînes d'après le système des VIme—VIIme siècles — à divers pendeloques en forme de poire, de corail etc. Il est incontestable que dans les parures kabyles il y a des traces d'éléments phéniciens et même égyptiens, par exemple les colliers formés de petits tubes, et tous ces types apparaissent surtout à partir de l'époque où les Arabes étendent leur domination sur la Méditerranée. Leurs émaux d'un jaune chrome sur fond bleu turquoise, et bleu foncé pour les fleurons et les rinceaux bleu foncé ou vert, sont complétés au moyen de coraux naturels. Voy. Racinet, *Le costume historique*, pl. *Les bijoux de la Kabylie*, Paris, 1876.

1) N. Simakow. *Iskousstvo Srednieï Asii. Sbornik sredniéasiatskoï ornamentiki (L'Art dans l'Asie Centrale. Recueil d'ornements de l'Asie Centrale)*, St-Pétersbourg, 1883, avec chromolithographies. Voyez, pour l'ornement primitif, les pl. 1—6; pour l'ornement indo-persan, les pl. 8, 18, 24 etc. Voy. le compte-rendu de V. V. Stassow dans les *Khoudojestvienniya Novosti (Nouvelles artistiques)*, St Pétersbourg, 1883, nº 4.

2) Voy. Simakow, loc. cit., pl. 10. *a*.

des peuples, de leurs filigranes et de leurs incrustations de turquoises.[1] Au contraire, sur les plats, les agrafes et les épingles pour la tête, l'émail est très-largement employé. Ici encore l'émail sert de fond polychrome,[2] bleu foncé ou bleu turquoise clair, comme dans les champlevés: sur ce fond s'en-



Fig. 15. Parure de femme kabyle.

lèvent comme en relief des ornements simples dans le goût arabe, mais qui ne sont pas du style arabe. (Voy. pl. 26, n°s 1 et 2.) Aujourd'hui encore des parures de ce genre sont fabriqués par les Mongols d'Ordos, près du fleuve Jaune; elles renferment tous les éléments que nous connaissons en

[1]) Simakow, loc. cit., pl. 10. *g* et *d*; 11. *z*.
[2]) Ibid., pl. 10. *b*, 11, *b*, *d*.

Europe dans le courant des VIme—Xme siècles, ainsi que les types qui s'affirment au IXme siècle dans l'Inde Septentrionale. Nous publions ces émaux à la pl. 26 d'après les dessins rapportés par A. W. Potanine d'un voyage en Mongolie, dessins appartenant à M. W. W. Stassow. Les Mongols ont l'habitude de rehausser d'émail surtout leurs bijoux d'argent, tels que: breloques, diadèmes formés de grandes plaquettes avec de grandes boucles au-dessus du front, avec franges en perles et ornements en corail, parures de tête et bandeaux. Généralement un corail ou une perle est au centre de l'objet; tout autour, des fleurs conventionnelles, comme dans les tissus de Bokkharah, laissent voir des feuilles bleu foncé, des boutons jaunes; quelquefois on aperçoit des volutes bleu foncé, des cercles bleu foncé avec un fond lilas au centre. Le style arabe n'a exercé ici aucune influence; ces objets méritent à ce titre d'attirer l'attention de l'historien de l'ancien art asiatique.

Les cuivres ciselés du Cachemire et du Petit-Thibet ont un dessin arabe qui toutefois n'a pas supplanté l'ornementation émaillée très-importante ici.[1] Parmi les nombreuses carafes à eau (surahi) du Musée de Kensington il en est qui sont décorées de zones ou frises d'un émail bleu foncé, où courent des rinceaux persans à palmettes, des arcades à jour aux émaux bleu foncé, jaune et vert opaque; parfois le fond en émail, et, en cas d'arabesques, il est le plus souvent bleu foncé ou bleu turquoise plus rarement sur la vaisselle ancienne, d'un rouge brique ou, plus tard encore, rosé.[2] Dans quelques objets du Musée de Kensington l'émail est translucide, marque caractéristique de l'Inde proprement dite.

Si les arts du métal doivent leur développement à l'Asie Centrale, au Khorassan, au Cachemire, au Petit-Thibet, bref à tous les pays situés à l'est de la Perse, ou tout au moins à la Perse nouvelle postérieure aux Arabes, ces arts ne constituent en somme qu'un retour aux anciennes traditions asiatiques qui n'ont aucun caractère national particulier. Plus tard, les émaux

[1]) Ujfalvy, *L'art des cuivres anciens au Cachemire et au Petit-Thibet*, avec 67 dessins. Paris, 1883. A propos des idées émises par l'auteur il convient de faire remarquer que le développement d'un type d'art chez un certain peuple ne prouve pas nécessairement que cet art est indépendant. Les arguments que M. Ujfalvy tire de la vie et de la situation du pays se rapportent à l'état de choses actuel. Les types des ouvrages du Cachemire et du Thibet sont évidemment plutôt des articles d'importation et encore relativement récents.

[2]) Voy. G. Le Bon, *Les civilisations de l'Inde*, Paris, 1887, p. 658, fig. 317, 320, 335—336, et Birdwood sur les objets du Pendschab dans son ouvrage: *The industrial art of India*, pl. 37. Voy. aussi *Catalogue of the Loan Exhibition of enamels on metal at the Kensington Museum in 1877*, by J. Hungerford Pollen, London, 1877, qui donne des spécimens de manière persane dans les émaux du Cachemire.

persans retournent de nouveau, presque exclusivement, à l'ancienne technique de l'art persan, notamment à la seconde espèce des émaux translucides, imitant les pierres précieuses. Dans sa forme la plus simple, c'est-à-dire comme incrustation en verre, cette ornementation est au premier plan de l'art persan; elle a été suffisamment étudiée par de Linas,[1] bien que ce savant n'ait pas eu les originaux à sa disposition et qu'il ait dû se contenter des témoignages écrits et des indications que lui ont fournies les bas-reliefs.

Il est incontestable toutefois (et c'est un point qu'il faut faire ressortir), que l'ornement persan est la source de ce qu'on est convenu d'appeler la verroterie cloisonnée. Il faut en rechercher la preuve moins dans les témoignages écrits qui parlent des parures rehaussées de pierres précieuses des rois de Perse (car où les pierreries n'ont-elles pas servi de parures?), que dans le dessin qui suit évidemment les contours des pierres. Tant que ce dessin affectait des formes géométriques ou animales (du IVme au VIme siècle), les pierres et les verres coloriés étaient suffisants. Mais dès l'apparition de l'ornement persan, qui depuis l'époque sassanide adopte les formes végétales et atteint une grande perfection sous l'influence de l'Inde et de la conquête arabe (milieu du VIIme siècle), perfection inconnue jusqu'alors à l'Occident et à l'Asie, les pierres font place à la technique plus libre et artistique de l'émail sur métal et de la couverte transparente sur faïence. Nous ne connaissons, il est vrai, jusqu'à présent aucun spécimen d'ancien émail translucide de la Perse, et nous sommes obligés de nous en rapporter à des ouvrages comparativement récents ou même contemporains.[2] Mais de tout l'ensemble des faits connus nous sommes en droit de conclure que les Byzantins, comme nous le verrons plus loin, s'approprièrent cet émail, après l'avoir emprunté à la Perse.

[1]) *Les origines de l'orfévrerie cloisonnée*, I, p. 219—242.

[2]) Wills, *Persia as it is. Being sketches of modern persian life and character.* London, 1886. On y lit à la p. 122: „L'émail est aujourd'hui en décadence dans la Perse. On rencontre le plus souvent des émaux sur fond d'or entouré d'une bordure mince d'émail vert translucide. Cet émail vert ou plutôt cette pâte verte est considérée comme une spécialité des artisans persans. Parfois l'or est légèrement creusé, dans ces creux sont posées des lamelles d'émail, et ensuite toute la surface est polie.“ — Comparez à ce témoignage qui confirme la coëxistence de deux procédés, l'opinion de Chardin auquel on s'accorde d'ailleurs à ne pas reconnaître une grande autorité en matière technique (*Voyage en Perse et autres lieux de l'Orient*, Amsterdam, 1711, IV, p. 260): „Les Persans, dit-il, ne savent point émailler du tout, et sont encore plus éloignés de peindre en émail. Ce qu'ils font le mieux, c'est le filigrane,“ etc. À la p. 257 et suiv. cet écrivain, qui visita la Perse à la fin du XVIIme siècle, dit même que le verre ne fut importé dans ce pays que quatre-vingt ans avant son arrivée. Les fourreaux et poignées de poignards à fond blanc parsemé de points rose ou lilas sont d'une facture indo-persane. Le Musée Impérial de l'Ermitage en possède une douzaine des plus rares et des plus excellents.

Nous en avons une preuve certaine dans les émaux de l'Inde contemporaine, dont les relations intimes avec l'industrie persane constituent un fait important dans l'histoire de l'art oriental. La Perse, dit M. Duranty,[1] doit être considérée comme un foyer de l'art musulman et même de l'art asiatique en général. Les Arabes employaient les artistes persans, peintres, sculpteurs, architectes, potiers et verriers et les emmenaient partout avec eux, aussi bien en Espagne qu'en France, à l'Ouest, à Delhi et à Agra, dans l'Inde, à l'Est. La Perse a étendu son influence sur l'Inde, la Chine et le Japon et s'est approprié à son tour beaucoup d'éléments européens. Tout en nous associant aux fines observations et aux généralisations de M. Duranty, nous devons faire remarquer que cette influence importante et médiatrice de la Perse ne date pas seulement des Croisades; elle remonte bien plus haut, à l'époque parthe et particulièrement sassanide. Quant au style mixte syriaque qui imprima son cachet aux débuts de l'art et de l'industrie arabes, il provient d'une fusion d'éléments grecs et romano-byzantins avec les éléments persans. Les destinées de la Syrie dans les six premiers siècles de notre ère expliquent suffisamment cette fusion. De cette différence de types historiques de l'art on est en droit, semble-t-il, de conclure que l'art indo-persan est postérieur à l'art arabe du temps des Khalifes

La Section indienne du Musée de Kensington frappe les visiteurs par la richesse et la variété vraiment colossale de ses collections. Ce Musée a depuis longtemps dépassé le but qu'il s'était imposé primitivement et qui consistait à réunir une masse de modèles propres à servir de guides à l'industrie moderne; aujourd'hui il en est venu à viser un but sans bornes appréciables : celui de représenter toutes les différentes phases de l'art indien et même ses moindres nuances; mais on obtient ici la faculté de discerner nettement les divers types artistiques. Dans leur nombre se trouvent les bijoux ornés d'incrustations et d'émaux translucides. Il y a là des oratoires complets de Mandalaï datant du XVIIIme siècle et dont les parois, les moulures et les toits sont couverts d'imitations en verres scintillants de diamants, d'émeraudes et de rubis. Les vases sacrés, les coupes et les plats sont tous incrustés de rubis et d'émeraudes. Les mêmes pierreries décorant des sabres

[1] Voyez dans l'ouvrage *Les Beaux-Arts à l'Exposition Universelle de 1878*, publié sous la direction de M. Louis Gonse, le chapitre sur *L'Extrême Orient. Revue d'ensemble des arts asiatiques. L'art ancien*, II, 1879, p. 515—516, 522, 528, 532.

rappellent les vases arabes des IX—XImes siècles. D'autres plats sont décorés d'une frise en arcades où scintillent des rubis, comme sur celui de Chosroès — des grenats. Cette dernière décoration est répétée sur les boucles d'oreille, les broches, les agrafes, les diadèmes, les palanquins et les parasols. La base du dessin est partout l'ornementation végétale de la Perse : ce sont des fleurettes, des rosettes, des feuilles trilobées, des bourgeons toujours formés de rubis, avec de petites feuilles en émeraude, ou même des demi-cylindres en verre vert, imitant une émeraude, parsemée de rubis. Tout ce luxe, où l'on sent l'influence mongole, est un peu lourd, surtout dans les vases magnifiques où le col et le pied sont ornés de zones de pierreries, mais on y démêle facilement une tradition populaire ancienne. Il y a d'ailleurs, dans le nombre, des objets, le plus souvent appartenant à l'industrie qui se distinguent par une décoration plus simple et plus délicate, telle que, par exemple, la frise où se déroule une courbe gracieuse de lys. Ils n'ont rien de commun avec la décoration criarde et bariolée qui règne aujourd'hui à la cour des radjahs.

Les colliers de Bhawulpore faits de lamelles d'or à fond d'émeraudes translucides rehaussés de palmettes en émail opaque blanc et bleu cendré rappellent les meilleurs spécimens byzantins; ils proviennent certainement de Byzance, par la Perse, et datent de l'époque de Justinien (527—565) : on ne rencontre, en effet, rien de semblable à l'époque ultérieure.

D'autres objets, par contre, représentent une analogie inattendue avec les émaux gaulois. Tels, par exemple, deux boutons (n° 8505) avec un petit cercle rouge orangé au milieu (en émail ou en cornaline), entouré de verre vert translucide. Nous ferons ressortir plus loin le caractère tout particulier de ces émaux translucides indiens qui imitent l'incrustation partout où la nature des dessins le permet.[1]

Mais l'Inde possède, en outre, des émaux peints dans les ouvrages de Jeypore (province de Radjpoutana), au Nord-Ouest de l'Inde mahométane

[1] Les ouvrages parus jusqu'à ce jour ne font point ressortir l'importance de ce sujet. De Linas (*Les origines de l'orfévrerie cloisonnée*, Ier volume, l'Inde, 99—104) se contente de relater, sans les critiquer, les témoignages des écrivains anciens sur la sertissure des pierres précieuses, sur la damasquinerie etc. De même dans le chapitre relatif à l'empire mongol, tirant ses déductions de la poignée d'un poignard (pl. V. *a*, p. 269—277), il nous en montre le style persan. Quant aux relations très-curieuses entre les antiquités hindoues d'une part et hongroises et byzantino-lombardes d'autre part, de Linas devait les traiter dans le IIIme volume de son ouvrage, où il devait en même temps étudier les incrustations des barbares (loc. cit., p. 276). Birdwood (*The industrial arts of India*, 216—219) ne s'occupe que des émaux de Jeypore.

ou dans le bassin de l'Indus (fig. 16 à 21). La décoration des émaux de Jeypore, quoique un peu mièvre, ne manque pas de beauté;[1] faisons toutefois cette remarque que la question de leur origine est l'une des questions les plus obscures de l'histoire de l'émail. Il se peut qu'ils aient fait leur apparition seulement au XVII[me] siècle, lors de la renaissance artificielle des arts industriels sous le règne du Schah Abbas, sinon plutôt et sous l'influence de l'émaillerie française. Ce qui nous autorise à émettre cette hypothèse c'est leur fond blanc laiteux, leurs teintes nouvelles, par exemple, leurs couleurs rosées ou pourpres; c'est encore un dessin régulier, en quelque sorte mécanique, le décor composé de rinceaux de feuilles et de fleurs persans, qui n'a plus rien de la simplicité ancienne, on y sent l'influence du goût européen. Ces émaux se rapprochent, en tout cas, beaucoup des laques persanes qui sont plus récentes et n'ont plus rien de commun avec les types anciens. Les émaux champlevés sur fond émeraude et turquoise translucide avec feuilles émeraude et fleurs rosées sont également très-répandus chez les Japonais de nos jours, mais exclusivement dans leur joaillerie. Ils ont été sans doute importés de l'Inde et sont peut-être d'origine persane relativement très-récente.[2]



Fig. 16 à 21. Émaux de Jeypore.

[1]) Hendley and Jacob, *Jeypore enamels*, London, 1884, in-4°, 28 pl. en couleur. Les auteurs sont d'avis que ces émaux sont d'une provenance très-ancienne et touranienne. Ils prétendent que l'émaillerie fut introduite en Chine entre 422 et 451 de notre ère par un marchand de la tribu des Yoüetchi, ou Scythes. Or, le plus ancien monument émaillé de Jeypore date du XVI[me] siècle. Nous avons montré plus haut l'analogie qui existe entre les émaux indiens et les émaux des poignards persans (XVIII[me] siècle).

[2]) L. Gonse, *L'art japonais*, *Bibliothèque de l'Enseignement des Beaux-Arts*, Paris, 1886, 243—244.

Toute autre est l'importance de l'émail en Chine. On sait que les émaux chinois sont purement des cloisonnés et qu'ils ont trouvé une très large application dans l'art décoratif. Ils constituent une des branches les plus intéressantes de l'industrie nationale de la Chine qui, dans ces dernières années, a exercé une grande influence sur les goûts trop exclusifs de l'Europe. Les Chinois emploient, surtout pour les vases de luxe, presque exclusivement l'émail opaque. Il produit le fond bleu turquoise de l'extérieur, appliqué sur cuivre et quelquefois la couverte polie de l'intérieur du vase; en outre il remplit de pâtes de différentes couleurs les compartiments destinés aux lamelles de cuivre soudées sur la surface du vase. Le procédé est ici le même que dans les émaux byzantins, avec cette différence que les émaux chinois sont un accessoire de la décoration, et encore spécialement des objets de la céramique, tandis que les byzantins forment un ensemble pictural, comme nous le verrons plus loin. Les émaux cloisonnés chinois se rapprochent plus que tous les autres des vases en faïence persans. C'est le même fond bleu clair ou bleu turquoise; ce sont les mêmes motifs d'ornementation dans les bordures, où les végétaux (roses, rosettes, palmettes, nénuphars, rameaux avec feuilles vertes et rouges, fruits nombreux) sont mêlés aux lignes géométriques toutes les fois que l'ornement n'est pas purement et simplement emprunté à l'art japonais; enfin, c'est la même variété des couleurs et des détails. A toutes les hypothèses qu'on a hasardées sur ce point nous préférons l'opinion que Duranty[1] a formulée brièvement dans les termes suivants : „Les cloisonnés ont par leurs ornements, leurs têtes d'animaux mythiques, un caractère hiératique, ancien également, mais qu'il serait fort risqué d'attribuer aux siècles qui ont précédé l'ère chrétienne: la plupart ont un décor persan qui n'est pas antérieur au XIIIme siècle et lui est sans doute postérieur.“

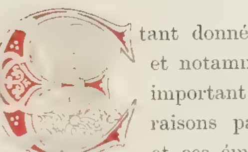
Nous n'avons aucune raison de croire à la haute antiquité des émaux chinois, et nous nous rallions complètement à l'opinion du savant connaisseur de l'art oriental. Par conséquent, ces émaux, ne pouvant nous aider à élucider les origines des émaux cloisonnés byzantins, ne doivent point entrer en ligne de compte dans le présent ouvrage.[2]

[1]) Voy. l'article *Extrême Orient*, cité plus haut, p. 536—537. — Comp.: de Linas, *Histoire du travail à l'Exposition de 1867*. Paris, p. 254.

[2]) M. Paléologue, auteur de *l'Art chinois* (Paris, 1888, A. Quantin), dit que les Chinois eux-mêmes donnent le nom d'*émaux francs* aux *émaux cloisonnés* et indique le XIIIme siècle comme date de leur introduction en Chine (p. 229—236).

Le coup d'œil que nous venons de jeter sur l'histoire de l'émaillerie en Orient nous permet de constater ce fait que l'émail translucide primitif est une imitation des pierres précieuses. Ce type se forme et se développe, comme nous l'avons vu, soit dans la Perse proprement dite, soit dans une des contrées d'Asie Centrale, tributaires de sa civilisation et à une époque où l'on ne connaissait pas, ou bien où l'on ne faisait point encore en Europe d'émaux translucides. Il a très-longtemps dominé dans l'émaillerie orientale. Toutefois sa prédominance à un moment donné ne signifie pas qu'il n'ait pas existé plus tôt, à côté des émaux opaques. Contrairement à certaines considérations esthétiques,[1] nous pouvons, appuyés sur des données historiques, affirmer que cette prédominance de l'un ou de l'autre type de l'émaillerie nous permet d'établir une classification des émaux orientaux, byzantins et de ceux du Moyen-Age en général; seulement il ne faut pas les envisager d'après un système abstrait, mais d'après des spécimens réels qui ont un caractère artistique.

Origines des émaux byzantins; prédominance des émaux translucides.



tant donné que l'émaillerie a passé de l'Orient en Occident et notamment, suivant nous, de la Perse à Byzance, il est important de se demander, les Byzantins ont-ils eu des raisons particulières pour préférer les émaux translucides et ces émaux sont-ils venus à Byzance de l'Orient?

On sait combien on aima les pierreries sous l'Empire romain. De Linas décrit minutieusement les parures de luxe que Byzance avait empruntées à l'Orient. Mais cette peinture manque de ces traits nets et bien caractéristiques qu'on ne peut découvrir qu'en faisant une étude comparative de l'ornementation polychrome affectionnée par l'Orient et de celle de l'Empire byzantin du Moyen-Age. Outre les pierres précieuses importées de l'Inde,[2]

[1] Voy. G. Semper. *Der Styl in den technischen und tektonischen Künsten, oder praktische Aesthetik.* München. 1863, II. p. 565–566.

[2] Les pierres exportées en plus grand nombre étaient: les onyx de différentes espèces, les hyacintes, les améthystes, les opales, les béryles provenant exclusivement de l'Inde, les saphirs, les émeraudes et les perles. Voy. Lassen. *Indische Alterthumskunde*, Bonn et Leipzig. 1847–1861, III, p. 12. 21, d'après Pline. Athanase Nikitine, dans la relation de son voyage à travers l'Inde, énumère quatorze sortes de ces pierres; Marco Polo n'en cite que cinq dans divers endroits de son livre. Voy. Dict. d'Estienne, celui de Ducange, grec et latin, de Hesychius Καλλαις, καλλάινα, γαλαικόν, καλλαινον λίθον, *callais, callaica, gallaeci*, pour confirmer le fait bien connu de la provenance, d'Asie Centrale, de la couverte et de l'émail couleur turquoise. Comp. *Le livre de Marco Polo* par G. Pauthier, Paris, 1865, p. 72.

différentes localités de la Sibérie, de l'Asie Centrale, de l'Egypte, etc., en expédiaient un très-grand nombre, fournissant ainsi à l'ornementation polychrome des éléments fixes. Au début du Moyen-Age c'est d'abord la Perse, c'est ensuite l'Asie Centrale qui apportent le plus fort contingent. C'est de là que venaient, à l'état brut ou déjà travaillés, les rubis,[1] les grenats, les émeraudes[2] et les turquoises prodigués sur les bijoux d'or et d'argent. Nous retrouvons toutes ces mêmes combinaisons dans les incrustations en verre et, plus tard, dans les émaux. Sur les colonnes, les balustrades, les corniches, les cloisons devant l'autel, les „ciboria", les exèdres, etc., qui figurent en mosaïque sous la coupole de l'église St-Georges de Salonique (Vme—VIme siècles) le principal élément décoratif ce sont les incrustations de verre imitant les rubis et les émeraudes.[3] Le plat en serpentine de l'Abbaye de St-Denis, actuellement au Louvre, travail contemporain du plat de Chosroès ou du moins appartenant à une époque rapprochée de celui-ci, a une bordure composée de grenats et de deux rangs d'émeraudes, d'améthystes et de saphirs.[4] Dans quelques antiquités de la Russie Méridionale appartenant à peu près à la même époque (VIme—IXme siècle) on remarque un émail vert foncé sur les petites breloques appendues au bout des chaînettes d'argent.[5] Sur quelques objets du Musée de Copenhague, appartenant à la même époque, notamment sur des fibules (l'une d'elle représente un oiseau), sur des breloques, et le plus souvent sur des bagues, l'on remarque, en outre des grenats, de l'émail (ou du crystal scié) blanc de cire et vert émeraude sur fond bleu de ciel.[6] Si nous ajoutons que l'émail vert apparaît dans les antiquités dites

[1]) *Le livre de Marco Polo* par Pauthier (notes des pp. 109, 116, 119, 120) donne des renseignements sur les mines de rubis dans les monts de Badakhschan sur l'Oxus.

[2]) Pline, *Historia Naturalis*, liv. 37, V, 16: „*nobilissimi (Smaragdi) Scythici, ab ea gente, in qua reperiuntur, appellati.... Proxumam laudem habent sicut et sedem Bactriani.*" (Les émeraudes les plus renommées sont les émeraudes „scythiques", ainsi nommées d'après la contrée où on les trouvait... Les émeraudes „bactryennes" s'en rapprochent le plus par leur pays ainsi que par leur renommée.) Voy. Maçoudi. *Les prairies d'or*, trad. par Barbier du Maynard, Paris, 1864, III, p. 43—48; l'auteur nomme plusieurs contrées où l'on trouve des saphirs et énumère leurs différentes sortes. Voy. aussi de Linas, *Les origines de l'orférrerie cloisonnée.* I, p. 277—289. Ce dernier ne connaît que les témoignages des anciens.

[3]) Texier et Pullan, *L'architecture byzantine*, Paris, 1864, pl. 30—33.

[4]) Voy. *Supplément à la notice des émaux* par E. Molinier, Paris, 1883, p. 554, D, 927. — De Linas, loc. cit., I. 257. Ce petit plat pourrait bien être aussi une patère chrétienne de provenance syriaque, si l'on en juge par les huit poissons d'or incrustés dans la serpentine.

[5]) Voy. Comte A. A. Bobrinsky, *Kourgany i archéologuitscheskiia nakhodki bliz miéstetschka Smiély (Les kourganes et les trouvailles archéologiques faites près de la petite ville de Smiéla).* St-Pétersbourg, 1887, 4°, p. 152, pl. XX, 2.

[6]) Vitrine 162, 165*a*.

mérovingiennes, nous aurons une idée suffisante de l'extension du goût nouveau. Il serait encore plus intéressant de pouvoir en connaître la source. Cet emploi simultané des couleurs rouge et verte nous est expliqué par la description des étoffes dont étaient faits les vêtements de cérémonie de Byzance; les aigles représentés au milieu des dessins (ἐξέμπλια) étaient toujours produits par un tissage de rouge et de vert.[1]

Dans la joaillerie cloisonnée les incrustations en verre remplacent évidemment les pierres précieuses dont elles sont une imitation; elles sont donc, dans l'antiquité comme au Moyen-Age, intimement liées aux arts du métal. Et c'est l'alchimie, souveraine pendant quelque temps dans la métallurgie, qui nous montre ce lien. L'histoire de cette science, en dépit de son côté de mysticisme, de sorcellerie et de sa prétention de trouver la panacée universelle du bonheur, pourrait bien un jour nous renseigner sur quantité de procédés techniques des anciens.[2] Les matériaux peu nombreux publiés jusqu'à ce jour, démontrent que déjà en Egypte les mêmes artisans étaient occupés à mettre en œuvre les métaux et le verre, lorsqu'il s'agissait de fusions secrètes, c'est-à-dire de métaux artificiels, ainsi que de pierres artificielles ou fausses.[3] La confection des pierres artificielles était un privilège de la magie, comme le fut, dans l'antiquité, celle du verre même, suivant le traité d'Enée de Ghaza.[4] Vers le IIIme siècle des ouvrages intitulés Physica exposent les recettes usitées pour colorer le verre. La tinctura fut un art dont il est souvent question dans les traités postérieurs du bouddhisme. Les recherches sur ces verres colorés nous apprennent quelles étaient les différentes pierres imitées et les couleurs préférées pour les émaux. Le mot mafek indiquait un minerai vert, l'émeraude, en même temps que le verre vert et l'émail de même couleur, et nous savons qu'il y avait des plats et des coupes d'émeraude dans l'Empire romain. Le St-Graal de Gêne est tout en verre vert. Bien que la fabrication de ce verre, particulièrement difficile et coûteuse, ait été abandonnée à l'époque classique, les papyrus mentionnent le verre „Venetum“, et les écrivains arabes citent les perles faites avec cette substance

¹) Πρασινοροδίνους ἀετούς: (Constantin Porphyrogénète, *De cæremoniis aulæ byzantinæ*, II, 15, p. 578: *Corpus scriptorum historiæ byzantinæ*, ed. Bonnæ.

²) Voy. Hermann Kopp, *Die Alchemie in älterer und neuerer Zeit*, Heidelberg, 1886, qui ne traite que de l'alchimie du Moyen-Age. L'ouvrage de Berthelot, *Les Origines de l'Alchimie*, Paris, 1885, en étudie les sources dans les papyrus égyptiens. Voy. du même: *Chimie des Egyptiens d'après les papyrus de Leyde* dans les *Annales de Physique et de Chimie*, 1886, sept., p. 5—65.

³) Berthelot, *Les Origines de l'Alchimie*, p. 29—30.

⁴) Ibid., p. 75.

au nombre des ornements de prédilection des Russes.[1] La pierre blanche (hertes) des papyrus est évidemment de l'émail;[2] l'émail bleu de ciel s'appelle chesbet, l'émail rouge henem.[3] Les Grecs emploient le plus souvent le mot χυμευτόν au lieu de χειμευτόν pour désigner l'émail, comme pour indiquer l'intervention des alchimistes ou chimistes dans la fabrication de cette substance. Selon Berthelot[4] c'est la ville de Ctésiphon qui aurait été le centre de la civilisation greco-persane et dépositaire de tous les secrets de la fabrication du verre et des métaux, secrets que l'Inde, suivant le mouvement général des arts, reçut cependant de très-bonne heure de la Perse. Presque tous les auteurs des traités d'alchimie sont antérieurs aux Arabes[5] et affirment que leurs maîtres dans cette science furent exclusivement les Grecs. Le premier traité sur le verre et les pierres précieuses, dont l'auteur est l'arabe Salmanas, date du VIIIme siècle, le traité général de Geber est du IXme.

Le seul terme technique de la langue arabe qui désigne l'émail et le seul qui soit usité encore par tous les peuples de race musulmane est mynâ: en persan mına ou menâf, mênâgârî indique la fabrication de l'émail; en turc mîneh. Les Arméniens de la Turquie et de la Perse disent mīneh ou mīnâ; chez les Kourdes mina lykhystin signifie faire de l'émail. Cependant le mot arabe mina n'est pas d'origine sémitique, mais indoeuropéenne; par conséquent les Arabes ont dû l'emprunter aux Persans, bien qu'il soit inconnu dans l'ancienne langue persane, de même que dans le pehlvi.[6]

Kremer dit que, dès le IIme siècle de l'Hégire, les Arabes savaient déjà fondre le verre émaillé de différentes couleurs et appelaient talwîhât cette espèce de mélange.[7] Mais ce mot n'indique pas forcément l'émail proprement dit, et le passage sur lequel s'appuie Kremer ne paraît pas assez clair ni assez probant au baron W. R. Rosen. Dans ce passage il est question du savant chimiste Ischak qui connaissait le talwihât et a composé un livre sur la fusion du verre. Le mot talwih, suivant sa racine, signifie

[1]) Parmi les pierres précieuses le plus communément imitées citons: l'émeraude, le lapis-lazuli, le saphir, le cristal de roche, le grenat etc. Les perles bleu clair avec des points blancs sont une imitation des aigues-marines aux yeux de vipère.

[2]) Berthelot, *Les Origines de l'Alchimie*, p. 223.

[3]) Ibid., p. 232.

[4]) Ibid., p. 46.

[5]) Ibid., p. 100.

[6]) D'après le dictionnaire persan de Johnson (*A dictionary Persan, Arabic and English*, London, 1852) *mīnâ* signifie fausse pierre bleu de ciel, lapis-lazuli, verre bleu foncé; *mīnā kardan* — émail, *mīnā-fām* — azuré, *mīnā kār* — émailleur, *mīnā-gar* — alchimiste.

[7]) *Culturgeschichte des Orients unter den Chalifen*, Wien, II, p. 281.

changer l'état d'un objet sous l'action du feu. Il peut donc signifier non pas l'émail, mais ou bien les verres de différentes couleurs, pareils aux vases antiques, ou bien les verres aux tons variables à la lumière, comme les vases de Venise.

On sait qu'à Damas comme à Bagdad on fabriquait des vases de diverses couleurs sous les Khalifes des VIIIme et IXme siècles. Mais l'auteur du plus excellent ouvrage sur l'art sarrasin, Stanley Lane-Poole, soutient que la principale verrerie arabe des Xme et XIme siècles était établie en Egypte.[1] A l'époque romaine, Alexandrie payait son tribut en objets de verre et continua à le servir jusqu'au XIIme siècle. La grande quantité de vases en verre, qu'on trouve dans les nécropoles des colonies grecques sur les bords de la Mer Noire et qui datent du IIIme siècle de notre ère, témoignent de transactions commerciales très-actives de ces colonies avec la Syrie et l'Egypte.

Par contre on est frappé de l'indigence de l'industrie verrière chez les Slaves de la Russie; les fouilles ne mettent que fort rarement au jour des bracelets en verre ayant appartenu à leurs parures de luxe. Il est probable que leurs relations avec Alexandrie furent interrompues par la conquête musulmane, et que les produits manufacturés de cette ville furent alors dirigés vers l'Occident, principalement sur Venise. L'édit de Justinien, en 529, porta un rude coup à la civilisation grecque en Egypte, où dès lors furent fermés ou détruits ces différents laboratoires; mais la fabrication du verre comme l'activité des chimistes ne fit que changer de place: ses adeptes se répandirent sur tout le territoire de l'Empire Byzantin. Toutefois la plupart de ces artisans et des alchimistes durent aller s'établir en Orient, en Syrie et en Perse principalement. Théophane parle dans sa „Chronographie“[2] d'un chimiste (ἀνὴρ χυμευτής) qui, sous l'empereur Anastase, trompa les argentiers d'Antioche et de Constantinople en leur vendant des objets en or faux. Ce chimiste, qui était d'origine orientale, savait évidemment donner aux métaux sans valeur l'apparence de métaux précieux. C'est à cette catégorie qu'il faut rattacher les objets mentionnés par Philostrate, dans sa vie d'Appollonius

[1]) *The art of the Saracens in Egypt*, London, 1886, p. 248.

[2]) Theophanis *Chronographia*, rec. Carolus de Boor, Lipsiæ, 1883, p. 150, 11. Comp. aussi la citation du livre d'Anastase de Sinaï (mort vers 686) rapportée par Ducange dans son *Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ græcitatis*, au mot χειμευτόν, et Reyske dans ses commentaires sur Constantin Porphyrogénète, *De cœremoniis aulæ byzantinæ*, p. 207: χειμευταὶ χρυσοκολλήτων λίθων, c'est-à-dire les imitateurs de pierres précieuses serties dans de l'or.

de Tyane, dans sa phrase bien connue: Indos habuisse imagines e variis metallis compositas varieque coloratas. Il ne s'agit point là d'émail byzantin cloisonné, mais bien d'une couverte vitreuse sur fond métallique analogue à celle que nous voyons sur certains ouvrages de Chine ou d'Asie Centrale.

Arrêtons-nous d'abord sur deux pays fort importants pour l'histoire de l'émaillerie: l'Egypte et la Perse ou, pour parler plus exactement, l'Asie Centrale.

Nous ne possédons aucun spécimen des émaux d'Alexandrie au Moyen-Age, et cependant nous savons que l'empereur Henri avait à sa table vas pretiosissimum vitreum Alexandrini generis, qui imitait le jaspe, l'onyx etc. Le vase vénitien en verre bleu turquoise avec inscriptions arabes,[1] mentionné par tous les archéologues, est certainement, à en juger par son style, un ouvrage d'Asie Centrale, de beaucoup antérieur au X[me] siècle: on y voit un lion de chaque côté de l'arbre de vie, et sur l'anse un bélier aux cornes recourbées, à la manière barbare des IX[me]—X[me] siècles. L'empereur Roman Lacapène (919 † 944) envoya en don au roi de l'Italie 17 vases en verre qui, dans le manuscrit de Constantin Porphyrogénète,[2] sont appelés ὑέλια κλεοπτ (?), mot inconnu que Reiske propose de traduire par l'adjectif „héliopolitains" ou par κλεοπατρικά. Dans les trésors des Phatimites du Caire il y avait des vases[3] et des paons émaillés aux plumes multicolores, des coqs, des gazelles (évidemment des vases ayant cette forme), des palmiers et d'autres végétaux en émail. Quelques-uns de ces objets rappellent certaines antiquités barbares, telles que l'oiseau d'or orné d'émail et de pierres du trésor de Pétrossa en Valachie. D'autres objets, mentionnés par Maçoudi, ressemblent plutôt aux émaux cloisonnés byzantins. Nous savons, en outre, que le marché d'Alexandrie fournissait beaucoup d'imitations en verre; c'est de là que provenaient les gemmes en verre si répandues au Moyen-Age.[4] Par conséquent, tout ce qui, à Byzance, portait le nom générique de ὑέλια peut être attribué à Alexandrie. Suivant la chronique de Théophane, l'empereur

[1]) Publié dans le *Tesoro di San Marco in Venezia*, illustrato da Antonio Pasini, Venezia, 1887, pl. I, II. Comp. le vase légendaire de Djamschid en turquoise, sorte de pierre philosophale, symbole de la chimie.

[2]) *De cæremoniis aulæ byzantinæ*, ed. Bonnæ, II, 14, 661. — Reiskii *Commentarii ad Constantinum Porphyrogenitum*, p. 784.

[3]) A. v. Kremer, *Culturgeschichte des Orients unter den Chalifen*, II, 281—282.

[4]) Heraclius, *De coloribus et artibus Romanorum*. Texte et traduction avec introduction, notes et additions par Albert Ilg, Vienne, 1873, p. 126, T. IV des *Quellenschriften zur Kunstgeschichte*.

Théophile (829 † 842) avait décoré les orgues de pierres multicolores et de verres — καὶ ὑελίοις. Mais lorsque Codine[1] parle de τὸ δικανίκιον τοῦ πρωτοβεστιαρίου χρυσοπράσινον, χρυσοχοϊκόν, ὑποϋέλιον, cette expression descriptive désigne évidemment l'émail.

Dans le Zend-Avesta le mot minu signifie collier ou chose précieuse en général et provient très-probablement du même radical que le mīnā des Arabes; de même le vieux arménien et le néo-persan maneak. Maneak a le sens de torques, κλοιός, collare, parure de cou (la griwna russe), c'est-à-dire toutes les significations du grec μανιάκης et μανιάκις (masc.). Dans l'Inde les émailleurs s'appellent encore de nos jours minakár et les Mahométans nomment manihárs les ouvriers qui font des bracelets.[2] On ne connaît pas la racine du mot grec.[3] Cependant les passages des écrivains grecs, recueillis par Ducange, prouvent que les Byzantins distinguaient μάνιαξ = torques, circulus, parure de cou, de μανιάκης = monile, ὁρμίσκος, et de μανιάκιον qui signifiait barmes ou épaulière (ornement des épaules), τὸν τοῦ ἱματίου περιστόμιον, περιτραχήλιον κόσμον. Nous n'examinerons pas tout ce qui a été écrit sur ce sujet: cela nous aurait amené à la revision de tous les matériaux concernant les parures de cou dans l'antiquité classique, de même que chez les barbares; cela nous aurait également obligé d'examiner la question de l'échange mutuel des diverses formes de cet ornement, tel qu'il a existé au commencement du Moyen-Age; enfin, il aurait été nécessaire de traiter la question relative à la migration de ces formes, car elle peut servir à la découverte du groupement des différentes phases de la vie nationale à Byzance. Qu'il nous suffise de constater que si les Byzantins ont connu cet ornement tordu en forme de cercle, cela n'a été que dans l'emploi des barbares, ou, dans leur propre patrie, uniquement dans l'emploi du bas-peuple, au milieu duquel ces barbares étaient fort nombreux et dont il suivait les usages; quant aux classes élevées de la société, elles ne se servaient, jusqu'à une époque assez avancée, que de parures dites maniaques, c'est-à-dire larges pélerines brodées rehaussées de pierres précieuses et couvrant les épaules; les écrivains les appellent μηνίσκοι à cause de leur forme en croissant. Cette parure qui, dès le Xme siècle, est adoptée par les fonction-

1) Codinus, *De officiis et officialibus magnæ ecclesiæ et aulæ Constantinopolitanæ*, chap. IV, nº 5; *Corpus scriptorum historiæ byzantinæ*, ed. Bonnæ.

2) Jacob and Hendley, *Jeypore enamels*, London, 1886, p. 6.

3) D'après le lexique d'Estienne ce mot viendrait du dorique μάννος ou du latin *manus*. D'autres (Polybe, II, 31) le font dériver d'un radical gaulois, ou (Bachart) du chaldéen du dialecte d'Alexandrie.

naires inférieurs, se prêtait à l'émaillage beaucoup mieux que les torques et la grivna russe.

Le plus ancien prototype des barmes ou des pélerines brodées couvrant les épaules se retrouve en Egypte et en Assyrie. Mais c'est la civilisation de l'Asie Centrale qui a multiplié à l'infini les types de cette parure, qui était tout en soie et cousue sur le vêtement. Cette multiplicité explique les différences très-subtiles que l'on remarquait, au dire de Constantin Porphyrogénète, entre les maniaques des dignitaires de la cour de Byzance. La parure en question servait non seulement à distinguer les différentes charges de cour, mais elle caractérisait encore les particularités des races barbares qui étaient représentées en si grand nombre à cette cour, par des cohortes de soldats. Les plus hauts dignitaires portaient des maniaques ornées de joyaux; ceux du cinquième rang μανιάκιον χρυσοῦν τρίκομβον μέχρι τέρνων κεχαλασμένον (maniaque d'or, avec trois nœuds, ouvert jusqu'en bas); ceux du neuvième rang μανιάκιον χρυσοῦν κεχαλασμένον κεκοσμημένον ἐκ περιλεύκιος (maniaque d'or ouvert, orné d'une émeraude : celle-ci était remise par l'empereur lui-même); enfin ceux du onzième rang portaient κλοιὸν χρυσοῦν περὶ τὸν αὐχένα ἐκ λίθων τιμίων κεκοσμημένον (maniaque d'or faisant le tour du cou et ornée de pierres précieuses).[1] Dans l'ancienne Egypte et en Assyrie ces maniaques, si l'on en juge par les dessins, étaient en métal dont les cloisons étaient remplies de morceaux de verre de couleur ou de lames de pierreries sciées; ce n'est que plus tard qu'elles sont faites d'un tissu d'or. Les Pharaons donnaient des maniaques tout en or en récompense pour des actions d'éclat.[2] Telle était aussi sans aucun doute l'importance attachée aux pélerines brochées d'or byzantins : Reiske l'a déjà fait remarquer, bien qu'il se trompe en distiguant κλοιός de la maniaque, ces deux termes étant devenus plus tard synonymes.[3]

Les maniaques égyptiennes étaient ornées de morceaux de verre multicolores; celles de l'Inde, de la Perse et de l'Asie Centrale sont décorées de pierres précieuses et de rangs de perles et d'émaux. Au commencement de l'ère chrétienne les amulettes et les talismans se fabriquaient surtout dans l'Asie Centrale, comme l'indique leur nom même.[4] Chez les Egyptiens ces

[1]) Constantini Porphyrogeniti *De cæremoniis aulæ byzantinæ*, ed. Bonnæ, II, p. 708—709.

[2]) Lenormant, *Histoire ancienne des peuples de l'Orient*, 9e éd., Paris, 1883, p. 75.

[3]) *Commentarii ad Constantinum Porphyrogenitum*, Bonnæ, p. 292, 543, 544. Const. Porphyrogénète (loc. cit., II, p. 640) appelle μανιάκια les colliers en or ou en argent doré.

[4]) Alfred Maury, *La Magie et l'Astrologie dans l'antiquité et au Moyen-Age*, 5e éd., Paris, 1864, p. 196, 198, 203 et 207.

10*

amulettes faisaient partie intégrante des colliers et consistaient généralement en petites statuettes et en figurines emblématiques dérivant des doctrines des gnostiques et des ophites. L'ornementation de certains objets de la parure laisse apercevoir le désir de donner à un bracelet, à une boucle d'oreille un sens religieux par la forme même. Dans l'Asie Centrale, au contraire, en Perse, dans l'Inde et chez tous les peuples barbares les amulettes ont toujours la forme d'un médaillon ou d'une plaquette ornée d'une pierre ou d'un morceau de verre, et, si l'on en rencontre parfois de l'antiquité, elles proviennent toutes de la Phénicie; tel est, par exemple, le cas de celles qui ornent les statues cypriotes.[1]

Sans insister davantage sur cette question, bornons-nous à rappeler les bractées des antiquités scandinaves.

St Jean Chrysostôme (347 † 407), s'élevant contre le goût qui régnait de son temps pour les amulettes et les talismans, les appelle ἐπιβολαί et πέταλα.[2] Le second de ces termes s'applique à toutes sortes de plaques, de médaillons et de pendeloques[3] des colliers et des chaînes, en forme de feuilles, de rosettes, de croissants, de cœurs, de carreaux ornés d'émail rouge et vert; dans les cuirasses et les harnais de chevaux ces ornements portent le nom de phalara. On sait que la Syrie et la Perse furent pendant longtemps des centres de fabrication de ces talismans, et si l'on veut en faire l'histoire, c'est là qu'il faut aller chercher leur source.

Toutes ces parures confirment ce fait, d'ailleurs évident, que l'idée générale de toute ornementation repose sur des conceptions religieuses des barbares, à mesure qu'ils s'approprient les éléments de civilisation de l'Asie Antérieure. L'émail fut tout naturellement employé pour les ouvrages de ce genre.

Arrêtons-nous un instant sur un médaillon d'or, ayant servi de breloque à des boucles d'oreille, appartenant au Musée du Louvre et qui, suivant nous, remonte au IIIme ou IVme siècle de notre ère.[4] L'anneau du milieu, orné de grenats, les grains de verre, les rinceaux en filigrane terminés au bout par des feuilles de lierre, les trilobes au milieu indiquent assez clairement

[1]) Voyez Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, Paris, 1882, III, 531—533.

[2]) *Opera* dans Migne, *Patrologiæ græcæ cursus completus*. Commentaire de la première lettre aux Corinthiens, 7, 3, III, 216 (les amulettes des femmes légères).

[3]) Voyez les pendeloques en forme de signes du zodiaque sur les colliers assyriens. En grec τέλεσμα (d'où le mot „talisman") fait allusion à cette superstition d'aprés laquelle les planètes et les signes du zodiaque auraient de l'influence sur la vie et sur le bonheur des hommes.

[4]) De Linas, *Les origines de l'orfévrerie cloisonnée*, I, pl. IV, 3, p. 185. Comp. des colliers analogues du type *mérovingien*, ibid., pl. IV, 4, 7.

l'âge et l'origine asiatique de l'objet; mais l'émail rouge et vert des fleurs et des petites feuilles constitue un fait important pour cette période de l'histoire encore insuffisamment éclairée par les monuments. Les feuilles trilobées ont un sens de préservation et les deux couleurs sont persanes et byzantines.

L'influence de la Perse sur Byzance est une des questions les plus importantes qui n'a été que légèrement esquissée jusqu'à présent.[1] Mais même de cette étude incomplète il résulte que certains ornements et parures de la Perse sont passés tels quels chez les Byzantins; citons notamment les bandeaux de tête avec pendeloques, les tiares et les tympans, les toufes en forme de couronnes, les fibules rondes, les ceintures, les baudriers,[2] les maniaques, les lorones, les housses, les mors rehaussés de pierreries, les divers vases, ustensiles, parties de harnais etc.[3] St Jean Chrysostôme, nous venons de le dire, tonne contre le luxe insensé de son temps dans les vêtements et les chaussures: les aristocrates portaient des himatia, des pelisses, des ceintures, des sandales — en drap d'or ou brochés d'or; ils faisaient faire, pour leurs chevaux, des brides en or, pour leurs serviteurs — des maniaques en or, portaient eux-mêmes des colliers avec des médaillons d'or, etc.[4] Les manufactures les plus prospères de l'Orient avaient leurs représentants à Constantinople, mais il se maintenaient avec encore plus de rigueur dans les centres industriels de l'empire d'Orient et ce n'est pas en vain que Clément d'Alexandrie signale la grande renommée des ciseleurs sur verre (κενοδοξία τορευτῶν ἐφ' ὑέλῳ).

Le mélange de différents types et procédés fait qu'il est bien difficile de définir exactement le caractère des premiers essais de l'art byzantin. Il est impossible, quant à présent, de diviser cet art, du IVme au Vme siècle, par contrées et par nationalités dépendant de l'Empire de Byzance; la meilleure méthode à employer ici est la méthode chronologique. Il se peut que l'émail ait existé dans l'art byzantin bien avant Justinien, c'est-à-dire avant le milieu du VIme siècle; mais il est certain qu'à cette époque on ne faisait point d'émaillerie dans les principaux ateliers, et les panégyristes, lorsqu'ils veulent décrire des objets émaillés, ne connaissant pas les termes

[1]) De Linas, *Les origines de l'orfèvrerie cloisonnée,* loco cit., I. Voyez notamment le chapitre sur *Byzance et l'Orient.*

[2]) Constantini Porphyrogeniti *De cærimoniis aulæ byzantinæ*, ed. Bonnæ, I, p. 67, 93, 423, 440: App. ad lib. I, p. 500; II, p. 576.

[3]) Ibid., I, p. 188, 268; App. ad lib. I, p. 505.

[4]) Œuvres de St Jean Chrysostôme, éd. Migne, *Patrologiæ græcæ cursus completus,* I, 957; V, 515; VII, 501-502.

techniques, sont obligés d'avoir recours à des artifices de rhétorique. Un seul monument, d'une importance relative d'ailleurs, peut à la rigueur être considéré comme une preuve que l'émail était connu de bonne heure à Byzance: c'est un agneau sur une reliure d'ivoire, qui est conservée à la cathédrale de Milan.[1] Elle date, si l'on en juge par le style, de la première moitié du VIme siècle. L'agneau est évidemment contemporain de la reliure même; il est fait sur une plaquette d'or cloisonnée et émaillée. L'émail est rouge et vert, mais à l'endroit de la laine il est violet et émeraude. Le nimbe sur fond d'or a la forme d'une guirlande de lauriers verts avec une rosette au milieu; c'est un stéphanos dont l'émail vert rappelle les émaux de la Couronne de fer lombarde et l'ornementation des couronnes gothiques de Fuenta da Guarrazar près Tolède.

L'anonyme inconnu qui nous a laissé un livre sur les antiquités de Constantinople dit que Constantin le Grand fit élever sur la place publique Philadelphion, sur une colonne de porphyre, une croix colossale dorée et ornée de pierres précieuses et de verroteries (διὰ λίθων καὶ ὑέλίων). Codinus répète ce fait dans les mêmes termes, puisqu'il a copié textuellement son travail sur celui de l'Anonyme. On peut considérer le récit de l'Anonyme comme une preuve suffisante que l'émail existait déjà à cette époque à Byzance, bien que ce ne fût pas encore un art essentiellement byzantin, comme le croit Labarte. On serait plus près de la vérité en supposant que cet art a fait son apparition dans l'Europe orientale au IIme ou au IIIme siècle de notre ère, puis en Occident et en particulier en Gaule, au IVme ou au Vme siècle, au VIme en Italie, au VIme ou au VIIme seulement dans les pays scandinaves.

La lampe suspendue d'électron (gabata electrina),[2] offerte par l'empereur Justin Ier (518 † 527) au pape Hormisdas (514 † 523), lampe mentionnée dans le Liber pontificalis, passait jusqu'à présent pour le spécimen le plus ancien d'émail byzantin: de Lasteyrie et, à sa suite, Bucher ont prouvé que cet électron n'était, comme celui de l'antiquité, qu'un alliage d'or et d'argent.

Le trône de Ste Sophie, construit sous Justinien, serait plutôt un document précieux à cet égard. Il a été décrit avec le plus de détails par

[1]) Publié par Labarte dans son *Histoire des arts industriels*, I, pl. VI. Cette reproduction semble suffisamment exacte.

[2]) Labarte, loco cit., III, 512. Edouard Garnier, *Histoire de la Verrerie*, Paris, 1885, p. 376.

Paul le Silentiaire;[1] sa description a été complétée par les renseignements que nous ont fournis l'Anonyme, Cédrénus et Nicétas Choniate.

Le trône de Ste Sophie se composait de deux parties: du ciborium et de l'autel proprement dit. Le ciborium (πύργος) était posé sur quatre colonnes en argent doré et probablement incrustées de pierres précieuses.[2] Ces colonnes étaient couronnées de quatre chapitaux en argent (ὧν ἐπὶ κόρσης ἀργυρέους ἵδρυσε πόδας τετράζυγος ἀψίς) et reliées par quartre arcades (τετραπόροις ἁψίσιν ἐπ' ἀργυρέῃσι) du même métal. Le ciborium était surmonté d'une pyramide, ayant l'aspect presque complet d'un cône et devant rappeler celle du tombeau du Christ à Jérusalem (οἷά τε κώνου εἴκελον). Les huit faces de cette pyramide (ὀκτάπλευρος βάσις) étaient également en argent (ἀργυρέας πλάκας), les arêtes étaient couvertes d'une crête triangulaire (τριγώνοις εἰδόμεναι). Sur ce cône était posé un assez grand cratère (κρητῆρος εἴκων) dont l'ouverture était ornée d'une espèce de feuilles (πετήλων εἶδος), à l'intérieur était placé le globe (ἀργύρεος πόλου τύπος) surmonté de la croix (σταυρὸς ὑπερτέλλων). De la base au sommet de la pyramide couraient, sur les arêtes, des feuilles d'acanthe et des rameaux chargés de fruits.[3] Tout autour étaient dressés huit candélabres en argent (πυρσοφόροι), avec des flammes de même métal. L'autel ou la table même (**trapeza**) consistait en une tablette d'or (πάγχρυσα νῶτα) posée sur quatre colonnes et un podium de même métal (χρυσέων θεμείλων).[4] Elle était, dit le panégyriste, toute ornée de pierres précieuses (ἀφνειῶν δὲ λίθων ποικίλλεται αἴγλη). Par conséquent, si, suivant Paul le Silentiaire, il y avait des ornements émaillés quelque part, c'était sur cette table et non sur le ciborium. Labart confond à tort l'une avec l'autre. Tous les historiens, et Cédrénus, et l'Anonyme, et Nicétas Choniate, en vantant la magnificence de ce chef-d'œuvre inimitable, ne parlent que de l'autel même. L'Anonyme

[1]) Pauli Silentiarii *Descriptio S. Sophiæ*, p. 35—36, versus 720—751. *Corpus scriptorum historiæ byzantinæ*, Bonnæ, 1837.

[2]) Comp. les colonnes analogues du ciborium de St-Clément de Rome d'après la restauration de de Rossi, ainsi que les anciens ciboria cités par Rohault de Fleury (*Ciboria*, Paris, s. a., p. 3).

[3]) Ἀψίδων δ'ἐφύπερθεν ἕλιξ πολύκεστος ἀκάνθης πέζαν ἐφερπύζει νέατον περὶ πυθμένα κώνου, ὀρθοτενεῖς δ'ἀκτῖνας ἴσας εὐώδεϊ καρπῷ ὄχνης καλλικόμοιο, διακριδὸν ὑψόθι φαίνει λαμπομένας σελάεσσιν. Comp., sur les ciboria des manuscrits byzantins illustrant les canons de l'évangile, les feuilles d'acanthe mêlées de fruits et de pampres.

[4]) Nous lisons dans l'histoire du pape Vigile, que dans sa fuite il avait cherché un refuge dans l'église de Ste-Sophie, près de l'autel même, et avait dans ce moment manqué de se le renverser sur la tête. Il l'avait saisi d'une main, en se défendant des gens qui le poursuivaient, et à cette occasion il n'est question, dans le récit, que d'un seul pied de l'autel. Mais ce détail ne peut servir d'indication dans la question du mode de la construction de l'autel. Voy. Ducange, *Descriptio S. Sophiæ*, Bonnæ, p. 118.

mentionne les différentes couleurs (πολλὰς χροιάς) qui avaient l'éclat de l'or, de l'argent et des saphirs, s'harmonisant avec les métaux, les perles et les joyaux. Les chroniqueurs russes parlent de 72 substances différentes qui auraient été employées à cet effet.[1] Cédrène observe pour sa part, que cet „objet admirable“ (ποικίλη φαινομένη θάμβος) étincelait d'or, d'argent et de toutes sortes de pierres précieuses. L'inscription tout autour de la trapeza,[2] composée par Justinien lui-même, comprenait cinquante six mots (τὰ σὰ ἐκ τῶν σῶν προσφέρομεν etc.); elle ne pouvait être qu'en substance colorée, probablement en émail bleu foncé (κύανος).[3] Les mosaïques de Ste-Sophie du temps de Justinien, qui devaient s'harmoniser avec la décoration de la trapeza, nous renseignent complètement sur cette décoration. Elles renferment, avant tout, des cubes de verre de différentes couleurs imitant l'émeraude, le saphir, le lapis-lazuli, la turquoise etc. Ce qui indique que ce sont bien des imitations,[4] c'est leur forme variée et aussi l'absence des creux d'or. Les cubes de verre bleu foncé distribués en zig-zags forment un fond sur lequel se détache l'argent. Le verre rouge, imitant les grenats, les rubis et les hyacinthes est allié, dans les médaillons, au verre vert et bleu foncé (émeraude et saphir), comme dans les ouvrages d'or des barbares. Nous ne trouvons une trace d'émail que dans les contours rouges : ils ne pouvaient être exécutés autrement, et cet émail qui était déjà connu de Pline lui-même (totum rubens vitrum atque non translucens haematinon appellatum)[5] se composait de verre et d'un oxyde de fer couleur brique. Cet émail rouge et opaque orne, comme nous le verrons plus loin, les contours de tout dessin byzantin sur fond d'or.

Le grand luxe des matières dont était fait l'autel de Ste Sophie explique, autant que la tradition religieuse, la coutume qu'avaient les empereurs byzantins d'offrir, dans les grandes circonstances (à Pâques, aux jours de

[1]) Les renseignements fournis par les chroniqueurs russes sont importants parce qu'ils confirment la prédominance de l'émail bleu clair translucide.

[2]) C'est-à-dire sur les bords de la tablette, comme sur le Paliotto de St-Ambroise de Milan.

[3]) Suivant Sosomène, l'impératrice Pulchérie avait déjà fait dresser un ciborium semblable en or avec des pierres précieuses et y avait fait mettre une inscription en évidence.

[4]) En général nous ne partageons pas l'avis des savants qui pensent qu'on se servait à cette époque de pierres sciées en lames, et cela parce que ce travail, supposant des procédés scientifiques de notre époque, eût été impossible alors sur une grande échelle. Le *Liber Pontificalis* cite comme une rareté les yeux *cum gemmis alavandinis* (grenats) des anges qui ornaient le fronton du ciborium offert par Constantin le Grand à l'Eglise St-Jean-de-Latran.

[5]) Péligot (*Le Verre*, 1877, p. 321, 330) supçonne l'existence de cet *hæmatinon* dans les émaux rouges sur bronze de la Gaule. Voyez ce que nous disons plus bas des contours d'émaux byzantins.

triomphe et du couronnement de l'empereur et de l'impératrice, à ceux du césar), deux voiles précieux (ἐνδύτη) sur cet autel. Il y en avait une telle quantité déjà du temps de Constantin Porphyrogénète (913 † 959) qu'on en recouvrait les arcs de l'église dans les grands jours de réception et pendant les fêtes de Pâques.[1]

En ce qui concerne le ciborium même,[2] l'Anonyme seul le qualifie avec l'épithète ἀργυροέγκαυστον. Cependant tout ce que nous savons sur les magnifiques ciboria d'argent émaillés des VIIme—IXme siècles d'Italie[3] et l'ornementation des ciboria et des tabernacles de marbre du temps des empereurs macédoniens, conservés jusqu'à nos jours, nous autorisent à supposer que le ciborium de Ste Sophie n'était pas non plus privé d'ornements en émail et que cet émail était appliqué sur les arcades. Il n'y a aucune trace de détails d'ornementation dans les images qui représentent le Ciborium de Ste Sophie ou le tabernacle du tombeau du Christ reproduits souvent dans les miniatures des VIIIme—IXme siècles et reconnaissables à leur sommet pyramidal. Cependant il est certain qu'à cette époque déjà s'était formé, sous l'influence de la Perse, un type fondamental d'ornement caractérisé par l'emploi fréquent de petites feuilles et de la polychromie : on employait communément déjà en ce temps-là le verbe ποικίλλειν, qui signifie décorer ou exécuter d'une manière artistique.

Nicétas Choniate[4] nous apprend qu'en l'an 1204, selon la décision des Chefs Croisés, la sainte trapeza „cette réunion de tous les matériaux précieux à la surface multicolore, fut brisée en morceaux et distribuée entre les guerriers.“ Il est donc probable que l'autel était également luxueux dans ses différentes parties et que toute sa surface était ornée de pierres précieuses. En outre il s'y trouvait aussi de l'émail : Codinus[5] dit que les pierres pré-

[1]) Codinus (*De structura templi S. Sophiæ, Corpus scriptorum historiæ byzantinæ*, ed. Bonnæ, p. 141) parle de l'admirable éclat de la tablette supérieure de l'autel (ἀβάκιον ἔχωσαν καὶ ἐγένετο θαυμαστόν κτλ.).

[2]) Le nom de ciborium (κιβώριον) s'appliquait, du moins anciennement, au tabernacle de l'autel, tabernacle couvert d'un toit hémisphérique, sorte de coupe renversée (chez les Egyptiens, d'après Hésychius, le κιβώριον est un vase évidemment sans pied), analogue à l'Arche d'Alliance de l'Ancien Testament. Le tabernacle de Ste Sophie se terminait par une pyramide et s'appelait, d'après Paulus Silentiarius, πύργος. Plus tard la première forme fut employée presque exclusivement.

[3]) Ducange, *Comment. in Paulum Silentiarium*, Bonnæ, p. 120—122; Rohault de Fleury, *Ciboria*, p. 11—22.

[4]) Nicetæ Choniatæ *Historia*, p. 758; *Corpus scriptorum historiæ byzantinæ* Bonnæ.

[5]) *De structura templi S. Sophiæ*, p. 142, 10—11; *Corpus scriptorum historiæ byzantinæ*.

cieuses (sardonyx et saphirs)[1] étaient entourées de perles et d'émail sur fond d'or (χρυσίου χυμευτοῦ).

Mais lequel des historiens que nous venons de citer a-t-il vu de ses propres yeux le monument en question et a-t-il pu juger le procédé d'émaillage employé dans ce cas? C'est là une question de mince importance. Nous-mêmes nous n'en aurions pas la moindre idée si des savants ne s'étaient livrés sur ce point à de longues recherches. Nous ne sommes nullement surpris des licences poétiques de Codinus qui a essayé de donner, par sa description, l'impression d'une merveille extraordinaire. L'or, l'argent, les pierres précieuses, les perles, le cuivre, le fer, le verre et le plomb, tout cela était réduit en poussière et fondu ensemble pour faire la tablette de l'autel.[2] Nous pourrions ajouter foi à cette assertion si nous ne savions que, parmi les substances citées, les unes n'entrent en fusion qu'à une haute température, d'autres, au contraire, comme le verre, à une température basse et s'évaporent sous la pression de la température contraire. Mais Codinus ne fait que paraphraser les panégyristes enthousiastes des antiquités de Constantinople; il ne faut donc pas s'arrêter à ce qu'il dit.

Labarte dit avec raison que le procédé décrit par Cédrénus semble être assez vraisemblable : τὰ τηκτὰ τήξας τὰ ξηρὰ ἐπέβαλε, καὶ οὕτως εἰς τύπον ἐπιχέας ἀνεπλήρωσεν αὐτήν (sc. τὴν ἁγίαν τράπεζαν), c'est-à-dire que l'artiste, „après avoir fondu les substances fusibles, y ajoutait des substances sèches, et, versant le tout dans un moule, avait fait (avec ce mélange) l'autel de Ste Sophie.“ Nous sommes donc ici probablement en présence de l'émail champlevé qui ne remplissait dans l'ornementation qu'un rôle fort simple, tel que l'avait légué l'antiquité, et ne servait point à représenter une figure ou un tableau quelconque; autrement nous aurions quelques informations à ce sujet.[3]

Comme ces ornements étaient faits sur argent et or, c'est-à-dire sur électron, on comprend qu'à propos de ce dernier terme, l'auteur fasse allusion à l'autel de Ste Sophie.[4] Les portes du Baptistère et du narthex de Ste Sophie

1) διὰ μαρμάρων est mis par erreur dans le texte pour μαργάρων

2) Codinus, *De structura templi S. Sophiæ. Corpus scriptorum historiæ byzantinæ*, ed. Bonnæ, p. 141, 15.

3) Robert Guiscard, sans doute pour imiter le trône de Ste Sophie, commanda un ciborium analogue pour l'église St-Benoît du Mont Cassin (*altarium aureum cum gemmis margaritis et smaltis ornatum*). Voy. Leo Ostiensis, *Chronicum sacri monasterii Cassinensis*, III, Cap. 58. Comp. les données contenues dans le chap. 33 sur les illustrations émaillées de la vie de St-Benoît.

4) Voy. Labarte, *Histoire des arts industriels*, III, p. 518. Ἤλεκτρον χάλκωμα καθαρὸν ἢ ἀλλότυπον χρυσίον, μεμιγμένον ὑέλῳ καὶ λίθοις οἵας ἦν κατασκευῆς ἡ τῆς Ἁγίας Σοφίας τράπεζα (Manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris, no 2311).

étaient probablement faites de bronze revêtu de feuilles d'électron. Par conséquent nous ne partageons nullement l'opinion de Labarte lequel croit que le panégyrique de Corippus fait allusion à des portraits émaillés sur la vaisselle de l'empereur Justinien : l'émail n'a pas été, que nous sachions, étendu à cet usage avant le VIIIme siècle.[1] Le patriarche Nicéphore (806—815), décrivant, dans ses Antirrhetica,[2] le luxe déraisonnable de son temps dans les costumes, sur les sandales et même les semelles des bottes, parle de portraits que les iconoclastes, ayant perdu tout sens artistique, se font faire, par vanité, sur les murs de leurs maisons, sur leurs vêtements et jusque sur leur vaisselle d'argent.[3] Le même patriarche envoya, parmi les dons de toutes sortes offerts par ordre de l'empereur Michel (811—813) au pape Léon III (795—816) un encolpium aureum opere fusili effigiatum. Habet illud in se alterum encolpium, cui pretiosorum signorum particulae insertae sunt. Ainsi donc déjà à ce moment l'émail cloisonné est usité pour les objets du culte, et peut-être est-ce à l'époque des inconoclastes que la peinture émaillée doit tout son développement, puisque c'est dès ce moment qu'apparaissent les petites images portées au cou.

Dans les objets d'art de l'empereur Basile de Macédoine (976—1025) les images et ornements émaillés occupent une très-grande place; les ciboria sont en argent doré, orné de pierres et de perles formant de beaux dessins.[4] Les canons d'évangiles dans les manuscrits byzantins des Xme et XIme siècles nous donnent une idée suffisante de ces ciboria;[5] on n'y remarque point de

---

[1]) Le texte de Corippus : *pictus ubique Justinianus erat, dominis pictura placebat* indique plutôt des portraits brodés sur des tapis de pourpre mentionnés plus haut. D'ailleurs il est ici également fait mention de dessins niellés sur vases : *per vasa* barbarico *auro historiam fieri.*

[2]) Pitra, *Analecta sacra specilegio solesmensi parata*, Paris. 1876, IV, p. 276.

[3]) Ἤδη καὶ ἐν τοῖς κατὰ τὰς βαρβαρικὰς καὶ λαμπρὰς τραπέζας ὑπηρετικοῖς σκεύεσιν ὅσα τε χρυσότευκτα καὶ ὅσα ἐξ ἀργύρου πεποίηται, τὰς οἰκείας πολυτελῶς καὶ ποικίλως προτομὰς ἐνετυπώσαντο. — Les mots ποικίλως et ἐνετυπώσαντο sont importants, car ils désignent évidemment l'émail sur argent doré, c'est-à-dire sur électron. Le mot βαρβαρικὰς indique le goût des iconoclastes pour les ouvrages asiatiques.

[4]) Καὶ αὐταὶ αἱ ἱεραὶ τράπεζαι, ἐξ ἀργύρου πάντα περικεχυμένον ἔχοντες τὸν χρυσὸν καὶ λίθοις τιμίοις ἐκ μαργαριτῶν ἠμφιεσμένους πολυτελῶν τὴν σύμπηξιν καὶ σύστασιν ἔχουσιν. (Theophanes continuatus, *Corpus scriptorum historiæ byzantinæ*, ed. Bonnæ, p. 326.) L'expression περικεχυμένον, dans d'autres cas, indique l'émail que Photius semble définir par l'expression χρυσοῦ σύνθημα θαυμασιώτερον — composition plus admirable que l'or.

[5]) L'étude des formes et de l'ornementation de ces canons à arcades et des têtes de pages dans les miniatures byzantines serait très-intéressante : elle comprendrait le prototype romain de ces arcades, les σκιαστά byzantins. richement ornés pendant les cérémonies, et les παπιλίωνες dont parle Constantin Porphyrogénète (I, 91 et II, 15). Qu'il nous suffise de faire remarquer ici que le dessin de ces arcades est une reproduction du ciborium avec sa coupole à demi ouverte et que leur riche ornementation rappelle des ouvrages sacrés bien connus. Si on la compare aux plus anciennes vignettes on constatera qu'elle ne saurait être l'effet d'une imagination capricieuse.

figures (sauf quelques rares exceptions sur lesquelles nous ne pouvons insister), mais seulement des rinceaux ornementaux avec des fleurs à l'intérieur.

L'église du prophète Elie construite, sous le règne de l'empereur Basile, dans son palais, renfermait déjà une image émaillée du Sauveur[1] et, dans l'architrave en or massif de la Nouvelle basilique, on voyait, en plusieurs endroits, la figure de l'Homme-Dieu tout en émail sur fond d'or.[2] L'empereur, qui était émailleur lui-même, nous apprend les termes techniques usités de son temps dans l'émaillerie. Il dit que sur le fond d'or de l'architrave, „les richesses de l'Inde", c'est-à-dire les pierres précieuses, étaient entourées de toutes parts d'ornements émaillés (περικεχυμένον) et que l'image du Christ, placée dans des médaillons, était aussi tout en émail. Les écrivains byzantins remplacent le verbe ἐκτυπόω par ἐντυπόω; chez eux τύπος désigne et un bas-relief et une image enchassée dans une bordure. Ils se servent des deux termes selon les nécessités du sens logique de la phrase; c'est ainsi que la préposition ἐκ est nécessitée par le μετά χυμεύσεως qui précède.

Procédés techniques des émaux cloisonnés byzantins.



onstantin Porphyrogénète emploie constamment le mot χύμευσις pour désigner l'émaillage; dans les divers manuscrits de son ouvrage les expressions ἔργα χυμευτά et ἔργα χειμευτά sont usitées indifféremment. Ses traducteurs et son commentateur Reiske proposent cette double traduction: opera smaltita seu chymice picta. Mais cette distinction n'indique nullement une différence essentielle, car l'idée qu'on se faisait des procédés chimiques dans la production industrielle avait disparu depuis longtemps.

Du temps de Constantin Porphyrogénète les ouvrages émaillés semblent avoir été très-nombreux, aussi bien dans le trésor de l'Empereur que dans les trésors des églises de la capitale. On les exposait dans le chrysotriclinium, pendant les jours de fête et lors de la réception solennelle des ambassadeurs. Les textes nous apprennent qu'on décorait d'émaux non seulement les plats,

[1]) ἡ τοῦ Κυρίου μορφὴ μετὰ χυμεύσεως ἐκτετύπωται, Constantini Porphyrogeniti *Historia de vita et rebus gestis Basilii imperatoris*, p. 329. *Corpus scriptorum historiæ byzantinæ*, ed. Bonnæ.

[2]) ἡ δὲ ταῖς κεφαλίσι τούτων ἐπικειμένη δοκὸς ἐκ καθαροῦ χρυσίου πᾶσα συνέστηκε τὸν πλοῦτον πάντα τὸν ἐξ Ἰνδῶν περικεχυμένον πάντοθεν ἔχουσα, ἐν ᾗ κατὰ πολλὰ μέρη καὶ ἡ θεανδρικὴ τοῦ Κυρίου μορφὴ μετὰ χυμεύσεως ἐκτετύπωται. Voy. sur cette description de Constantin, Kondakow, *Vizantiiskiya tserkvi i pamyatniki Constantinopolya (les Eglises de Byzance et les monuments de Constantinople)*, Odessa, 1886, p. 60.

les coupes et toute la vaisselle de la Cour, mais encore les armes d'apparat et les harnais des chevaux.[1] Les changeurs en vendaient et étaient tenus de fournir à la Cour les meilleurs modèles. Les ustensiles du culte, les calices, les patènes, les croix, les reliures, les reliquaires etc. sont compris par Constantin Porphyrogénète sous le nom général de ἔργα χειμευτά.[2]

A partir de ce moment le terme χύμευσις est employé exclusivement pour désigner l'émail; de là se forme, dès le commencement du XI[me] siècle, le mot russe chimipet et plus tard finift. Eustathius de Salonique distingue déjà les émaux des nielles.[3]

La grande quantité d'émaux byzantins des X[me] et XI[me] siècles parvenus jusqu'à nous prouve que, si l'art d'émaillerie fut le secret de quelques corporations d'artisans venus de l'Asie, il ne fut point un monopole des empereurs, comme le prétend Labarte, pour l'époque de Justinien et de ses successeurs. Nous en avons la preuve dans les richesses de Monza qui, provenant des palais des rois goths, ont dû être exécutées en Italie, si l'on en juge par leur style. Les émaux se vendaient d'ailleurs, ainsi que nous venons de le dire, dans les boutiques de changeurs, et ont fait simultanément leur apparition à Byzance et en Occident. On ne trouve dans les inventaires d'ateliers impériaux aucun nom d'émailleur. Il est donc très-probable que l'émaillerie, devenue une industrie des joailliers, était née d'abord de l'initiative de quelques artistes.

Le règne des iconoclastes, auquel Labarte attribue une influence si néfaste sur l'art, appelait au contraire à la vie la décoration. Il y avait certainement des émaux dans la magnifique mise en scène de la Cour de l'empereur Théophile (829—842).[4] C'est à cette époque sans doute que l'émail passe de Byzance et peut-être aussi de la Syrie en Occident, où il devient,

[1]) Καὶ ἐτέθη ἐν αὐτῇ δούλκιον διὰ χειμευτῶν καὶ διαλίθων σκουτελλίων; *De cærimoniis aulæ byzantinæ*, II, p. 597. Σκοῦτον χρυσοῦν χειμευτὸν, ἠμφιεσμένον ἀπὸ μαργάρων; ibid., II, p. 640. Βασιλεὺς ἐφ' ἵππου ἐστρωμένου ἀπὸ σελοχαλίνου χρυσοῦ διαλίθου χειμευτοῦ; ibid., I, p. 99.

[2]) Il ne faut pas confondre, comme l'a fait Labarte (*Histoire des arts industriels*, II, p. 49) les ἔργα χειμευτά avec les στέμματα (couronnes impériales qui, d'après lui, auraient été ornées d'émaux. Constantin Porphyrogénète ne les confond jamais. Les couronnes impériales se distinguaient par leurs calottes en soie, et les cercles eux-mêmes conservent toujours, dans les monuments, leur fond. Nous en reparlerons plus loin.

[3]) Voy. Ducange, *Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ græcitatis*, au mot χύμευσις: τὰς κασσιτερίνας ὅσμους σιδηρὸν νοητέον ἀλειφόμενον κασσιτέρῳ εἰς ἀργύρου σχῆμα ὡς καὶ τὰς κυανέους ἔγκαυσιν ἐχούσας, ἢ χύμευσιν μέλαιναν τὴν διὰ κυάνου.

[4]) Les deux orgues d'or cités par le moine George étaient ornés de pierres et d'émaux et non de verroteries, ainsi que l'indique le mot ὑπουέλιον (voy. Codinus passim et Labarte, *Histoire des arts industriels*, II, p. 26).

de même qu'en Orient, un article à la mode très-prisé, d'abord dans l'Italie Septentrionale et dans l'Allemagne du Sud, car c'est dans ces contrées, où l'émaillerie est encore entourée de mystère, que nous trouvons le traité le plus ancien sur ses procédés techniques.

Au point de vue technique, les émaux des VIIme—IXme siècles (comme en témoignent les monuments du temps) étaient, au début, en même temps cloisonnés et translucides. Nous les examinerons en détail dans le chapitre suivant, où nous pourrons fournir des preuves à l'appui, en examinant les monuments. Pour le moment nous nous bornerons à quelques brèves indications.[1]

Le monument émaillé translucide le plus ancien est le Paliotto de l'église St-Ambroise de Milan. Puis viennent : la Couronne de fer, la croix de Hope et celle de l'image de la Vierge de Khakhouli; la couverture d'un évangéliaire de la bibliothèque du palais de St-Marc de Venise, les détails d'ornementation et les nimbes de la Pala d'oro, la reliure d'un évangéliaire du Trésor de St-Marc de Venise avec une image de l'archange Michel, et quantité d'autres objets émaillés plus récents. Tous ces émaux sont translucides; ils sont d'un vert émeraude, ou d'un bleu turquoise, ou d'un rouge cannelle tirant sur le pourpre. „Plus tard (au XVIIme siècle), dit Zabiéline,[2] on employait en Orient l'émail translucide, et de préférence vert, bleu foncé ou brun clair."

Dès le commencement du Xme siècle l'émail se développe immensément à Byzance, il s'approprie presque tous les procédés connus, s'enrichit de toutes les variétés de couleurs et de nuances et devient un art à part.

Le moine Théophile nous renseigne sur les procédés de fabrication des émaux byzantins, dans son ouvrage : Diversarum artium schedula. Théophile qui, suivant Labarte et A. Ilg, vivait à la fin du XIme ou au commencement du XIIme siècle,[3] apprend à son élève imaginaire,[4] dans les

1) Voy. ce que dit Codinus (*De officiis*, Chap. IV, éd. de Bonn, p. 17—19) des portraits d'empereurs sur les vêtements (ὑπουελίου λεγομένου διαγελάστου (= δια-ὑελίστου).

2) *Istoritcheskoyé obozriénié finiftyanavo i tséninnavo diéla v Rossii (Coup d'œil sur l'histoire de l'émaillerie et des faïences russes)*, St-Pétersbourg, 1853, p. 15.

3) C'est une date moyenne. Lessing prétend que Théophile vivait au IXme siécle, Viollet-le-Duc et Texier au XIIme et même au XIIIme. Des textes, anciens pour la plupart, reproduisent, avec additions nouvelles, des traités pareils à celui de Théophile; il est donc difficile de déterminer l'époque exacte où ce dernier a paru. Voy. Gerspach, *L'Art de la Verrerie*, Paris, 1885, p. 131—132, et la préface de l'édition d'Ilg avec la traduction allemande dans le vol. VII des *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Renaissance*, Wien, 1874, p. 43—44.

4) C'est la forme introduite par les auteurs grecs de traités techniques.

chapitres 50—54 de son ouvrage comment il faut s'y prendre pour établir une coupe, comment l'orner de pierres précieuses, d'émail (electris) et de perles, comment préparer l'or à souder, le filigrane, les cloisons pour les alvéoles qui doivent recevoir les pierres ou l'émail,[1] enfin comment poser, dans les intervalles des alvéoles, les fils d'or destinés à former les contours des fleurs couvrant toute la surface du vase.[2] „Dans tous les chatons, dit-il, où doit être déposé l'émail, place des cloisons d'or très-fines, et, te servant de la mesure et de la règle, coupe une bandelette d'or assez épaisse et plie la au bord de chaque partie en deux, mais de telle façon qu'il reste entre ces lamelles un petit espace qu'on appelle limbus electri.[3] Ensuite, de même mesure et de même épaisseur tu couperas des bandelettes d'or extrêmement minces, à l'aide desquelles, avec une petite pince, tu plieras et formeras tout le travail que tu voudras représenter sur les émaux, des cercles, des nœuds, de petites fleurs, des oiseaux, des bêtes, des personnages.[4] Toutes les pièces destinées à être émaillées étant ainsi disposées et soudées, prends toutes les sortes de verre qui te conviendront pour ce travail, et de chaque échantillon de verre, tu prendras un fragment et tu placeras tous ces fragments à la fois, mais séparés les uns des autres, sur une plaque de cuivre. Tu mettras le tout au feu; tu arrangeras les charbons tout autour de la plaque et au-dessus, et, attisant le feu avec le soufflet, tu examineras avec soin si les verres se liquéfient également. Au rouge blanc tu jetteras le verre dans un vase de cuivre rempli d'eau; il se brisera en petits morceaux; puis tu le concasseras avec un maillet rond jusqu'à ce qu'il soit réduit en poudre. Puis tu le laveras et le mettras dans un vase propre; cela fait, prends une partie de l'or soudé préparé pour recevoir l'émail et fais le adhérer avec de la cire sur une table bien unie. Tu rempliras de poudre d'émail une fleur quelconque et autant que tu voudras. Tu enlèveras ensuite la cire qui fixait la plaque et tu la placeras sur un fer mince . . . . Et tu feras ainsi jusqu'à ce qu'il soit liquéfié également et que l'émail remplisse complètement les cloisons.“

[1]) Post hæc incide per particulas quasi corrigias ita, ut unaquæque corrigia habeat filum unum quas statim complicabis et facies inde domunculas, quibus lapides claudantur.

[2]) Tolle quoque fila subtilia, et percute ea modice super incudem, ita ut aliquantulum tenuia sint et tamen grana superius et inferius non procedant vel perdant formam suam, in quibus complicabis flosculos majores et minores, unde implebis campos omnes inter domunculas.

[3]) Labarte (*Histoire des arts industriels*, III, p. 383) dit: „C'est une pure fantaisie de l'artiste: cette petite bordure n'existe pas dans tous les émaux.“

[4]) Voy. les émaux du Paliotto de Milan.

Le chapitre 54 : De poliendo electro n'ajoute pas beaucoup à ces recettes techniques du moine Théophile: il indique la manière de polir la surface avec la pierre ponce et la poussière de brique. Enfin dans le chapitre 55 il cite, comme exemple d'objets émaillés, un pied de vase (limbum cum lapidibus et electris), une patène des reliquaires (scrinia et plenaria), où l'émail se marie aux perles et aux pierres précieuses.

Théophile nous décrit là les procédés usités pour la fabrication des émaux cloisonnés byzantins proprement dits; il en résulte qu'on donnait à ces émaux dans l'Occident le nom de electrum,[1] et que les procédés de l'Occident étaient semblables à ceux des Grecs. En Occident l'émaillerie est un art cultivé par quelques spécialistes qui travaillent pour les évêchés et pour les cathédrales, comme ils travaillent à Byzance dans les fabriques impériales. Les ouvrages dont parle Théophile et qui nous sont connus d'après les spécimens conservés en Occident, sont tous des objets du culte; on n'y trouve pas un seul article émaillé analogue à ceux de Byzance et de l'ancienne Russie, tels que boucles d'oreilles, colliers, chaînes etc. Labarte a donc raison quand il soutient que l'apparition des émaux en Occident coïncide avec la venue des orfèvres, des ciseleurs et des verriers amenés en 1066 par Didier, abbé de Mont Cassin.

A défaut d'un traité grec sur l'émaillerie, force nous est de compléter les renseignements techniques de Théophile par l'examen attentif des monuments eux-mêmes : c'est le seul bon moyen de les classer dans un ordre chronologique et de comprendre certains détails de fabrication. La grande quantité d'émaux du type byzantin qui ornent les produits d'art industriel de la Russie ancienne se prêtent le mieux à cette analyse, et, dans le nombre, ceux de la collection de Mr de Zwénigorodskoï sont précieux entre tous.

Voici donc quel est, dans ses moindres détails, le procédé technique des émaux byzantins.

Ici l'émailleur est en même temps orfèvre. C'est lui-même qui prépare la plaque d'or sur laquelle il distribuera ses émaux cloisonnés. L'épaisseur de cette plaque varie selon les dimensions de l'objet et la nature de l'ornement : pour les objets n'ayant que quelques pouces de superficie, elle n'a qu'une épaisseur de deux feuilles de papier à écrire; pour la reliure d'un évangéliaire, par exemple, cette plaque est forcément plus épaisse, mais

[1]) Peut-être ce mot désigne-t-il particulièrement les émaux translucides qui étaient le plus répandus en Occident entre le VIme et le IXme siècle et même plus tard.

l'émail cloisonné ne se fait jamais sur la plaque même qui forme reliure; uniquement celui qui reproduit le feuillage, les fleurs ou les autres ornements est déposé sur la surface d'une reliure, d'un vase ou d'un diadème. Quant aux émaux cloisonnés en général, ils sont exécutés dans des alvéoles toutes petites faites avec des feuilles d'or aussi minces que possible et soudées sur la plaque de l'objet par dessous, et là seulement où ce procédé ne serait pas commode (comme pour orner des vases, par exemple) on les soude sur la surface même de l'objet. On renonça plus tard à cette soudure des feuilles d'or, et, suivant l'exemple des émailleurs français, on posa sur les vases des plaquettes ou des médaillons tout prêts: c'est ce qu'on appelait les émaux de plite ou de plique.[1] L'émailleur prend une feuille d'or de la même dimension que l'objet qui doit être figuré en émail (médaillon ou personnage), puis il ménage sur le fond d'or un enfoncement correspondant à cette dimension et ayant la silhouette de l'objet. Parfois le creux ainsi épargné dans le fond sert de paillon, pourvu que ce fond soit assez mince.

Les émaux de la collection A. W. de Zwénigorodskoï nous montrent combien cette plaque de fond doit être mince. L'émailleur qui voulait reproduire la figure humaine et conserver la précision de son dessin, était obligé d'exécuter sur la plaque même ce dessin qui le guidait ensuite dans la pose des cloisons. Ce dessin, d'une hauteur de 10 à 15 centimètres, était fait en pointillé au moyen d'un poinçon de joaillier et d'un petit martelet; il était ainsi bien apparent à l'endroit et à l'envers, et indestructible. La planche 12 de la collection A. W. de Zwénigorodskoï nous donne une idée très-exacte de ce procédé. En comparant ce dessin pointillé avec les émaux mêmes, nous remarquons tout d'abord qu'il ne forme qu'une esquisse de l'objet, l'exécution des détails étant laissée à l'habileté de main de l'artiste. La manière dont la moustache est traitée est particulièrement intéressante: les contours en sont faits au pointillé de chaque côté du nez; mais afin de ne pas brouiller les cloisons, l'émailleur place la moustache beaucoup plus bas qu'il ne faudrait, diminuant à mesure le nombre de boucles de la barbe et mettant plus de „reflets" dans les draperies etc. La différence entre le pointillé et l'émail est précisément ce qui distingue les diversités de types dans les procédés techniques de l'émaillerie.

---

[1] Labarte (*Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au Moyen-Age*, p. 146—157) croit que cette expression est synonyme de *Emaux cloisonnés*, et vient de *plier* (les lames d'or). Il insiste moins sur cette dérivation dans son *Histoire des arts industriels* (III, p. 620). Selon Victor Guay (*Glossaire archéologique*, p. 615) cette appellation désignerait des médaillons *appliqués* sur les vases, et il y voit un procédé à part dans la technique byzantine.

Nous reproduisons ci-contre très-exactement une image byzantine qui nous donne une idée très suffisante de la technique en question: c'est l'image de St Dimitri martyr, du Xme siècle, de la collection A. N. Pohl d'Ekatérinoslaw (fig. 22). Ce devait être une plaque pectorale; sa bordure ovale assez grossière doit être un travail russe du XIme ou du XIIme siècle. Les contours exécutés au pointillé avec un soin tout particulier représentent le saint tenant une croix de la main droite.[1] L'émail est complètement émietté




a b

Fig. 22. Médaillon de St Dimitri.
a revers. *b* face.

La plaquette une fois préparée et bien ajustée, l'émailleur relevait tout autour, au marteau, un bord, et ce ruban d'or était destiné à entourer, comme d'un mur, la couche d'émail. Sa hauteur était proportionnée à l'épaisseur de cette couche. Mais comme il était quelquefois nécessaire, afin de mieux marquer les contours des personnages ou des ornements au moyen d'une cloison spéciale, on obtenait par là un contour double, dans les interstices duquel on versait de l'émail rouge en forme de mince ruban.[2]

Puis, lorsque la plaque était prête, l'émailleur prenait des toutes petites lamelles d'or d'une hauteur équivalente à l'épaisseur de la future couche d'émail (corrigiolas ou corriolas de Théophile). Il les pliait suivant les contours du dessin et les posait en forme de petit mur au fond de la plaquette, puis il les collait délicatement sur le fond avec de la pâte de fleur de farine, et plus tard il les soudait lorsque tout ce travail était déjà achevé. On comprend quel soin minutieux il fallait apporter à la découpure et à la fixation de ces lamelles qui souvent ne sont pas plus épaisses qu'une feuille de papier à écrire: il a fallu une expérience transmise de génération en génération pour atteindre à cette perfection. C'est par cette finesse extrême que se distinguent les ouvrages purement byzantins des ouvrages russes, dont les cloisons sont déchirées ou doublées, ou empiètent l'une sur l'autre. De même le degré d'épaisseur de la couche d'émail et la hauteur correspondante des cloisons différencient les

[1]) Cette image, nous dit son possesseur, a été trouvée dans le gouvernement d'Ekatérinoslaw; elle a dû être enlevée de sa monture; voilà pourquoi une partie de l'inscription a disparu.

[2]) C'est ce que Labarte appelle une fantaisie de l'artiste, et c'est sans doute à ce ruban rouge que songe Théophile quand il parle du *limbus electri*.

travaux de la période brillante de l'émaillerie (Xme et XIme siècle) de ceux de la décadence (XIIme et XIIIme). Dans les plus fins la couche d'émail ne dépasse pas un demi millimètre, dans les moins délicats elle atteint jusqu'à deux millimètres. Souvent, à une époque plus avancée, pour consolider la couche d'émail, on était obligé d'avoir recours à la lime, ce qui donnait à la surface une certaine aspérité. Mais d'ordinaire le fond de la plaquette représente une surface complètement plane et mate, où le poli disparaît grâce à l'action de la masse fondue. Les émaux cloisonnés n'étant autre chose qu'une espèce de peinture décorative, leur style artistique, pendant la bonne époque, se distingue par une élégance particulière, par une certaine bizarrerie de lignes et un dessin tant soit peu contourné de la figure humaine. Leur principale qualité c'est l'harmonie inaccoutumée des couleurs jointe à la pureté idéale des tons. Mais leur principal défaut consiste dans l'absence du modelé et du relief de la figure; les cloisons d'or étincellantes sur fond sombre ne peuvent pas produire d'ombres : de là cette rayure stéréotypée des costumes qui est la marque caractéristique des miniatures et de tout l'art byzantin au XIme siècle.

La pureté et la vigueur des couleurs d'émail dépendent de la quantité de plomb et de borax contenue dans la pâte vitreuse qui renferme, en outre, des oxydes métalliques. L'émail blanc (toujours opaque) s'obtient au moyen de l'oxyde d'étain; il est d'un blanc de perle. L'émail bleu est un produit de l'oxyde de cobalt; le vert — de l'oxyde de cuivre; le lilas — du peroxyde de manganèse; le rouge est un mélange du protoxyde de cuivre avec l'oxyde de fer. L'émail pourpre se prépare avec de la pourpre de Cassius (chlorure d'or et sesquichlorure d'étain); mais la pâte vitreuse ne doit contenir alors ni plomb, ni étain : c'est avec le borax seul q'on lui donnait tout son éclat.

Les byzantins connaissaient-ils tous ces alliages qui donnent la couleur à l'émail, ou bien les avaient-ils de seconde main en tablettes ou en poudre? C'est une question à laquelle il est difficile de répondre. Il est incontestable que les premiers perfectionnements dans cet ordre sont dûs aux anciens chimistes ou plutôt aux alchimistes qui, ayant inventé les fausses pierres, avaient laissé toute une série de recettes. Leurs connaissances incomplètes nous expliquent pourquoi les premiers émaux d'Occident (voy. le Paliotto ou l'autel de St Ambroise de Milan) n'offrent pas une bien grande variété de couleurs et pourquoi les chairs y sont simplement marquées en blanc. Mais dès le Xme siècle Byzance fut le foyer principal des travaux de ces chimistes;

les couleurs d'émail byzantines se développent, en effet, suivant la gamme chromatique de Byzance.[1)]

Les émaux primitifs (comme ceux de la couronne de fer de Monza et de la reliure d'un évangéliaire du Trésor de St Marc[2)]) présentent des couleurs qui sont visiblement d'origine orientale. Du reste, même bien plus tard (au XVIIme siècle par exemple), outre le finift, émail vénitien et hollandais en tablettes estampillés[3)] on vendait à Moscou du finift indien et turc de différentes couleurs.

La bonne qualité des couleurs ne peut être constatée que l'ouvrage une fois terminé, souvent même après la seconde ou la troisième fusion;[4)] autrement dit, cette bonne qualité est en raison directe de la fusibilité. Le moine Théophile insiste déjà sur la nécessité d'essayer le degré de fusibilité de chaque couleur avant de mettre les poudres d'émail sur la plaque. En effet beaucoup de couleurs brunissent si on les chauffe trop longtemps et trop fort. Chauffer même un peu plus qu'il ne faut c'est souvent gâcher tout le travail; c'est ainsi, par exemple, que le bleu clair qui entre facilement en fusion, passe au bleu foncé, même au bleu noir, ou bien reste bleu clair. Ce fait est confirmé par un fragment d'ornementation de la planche 18, fig. 4. Le rouge pourpre des fig. 1 et 2 de la même planche est devenu, sous l'action du feu, rouge cannelle (fig. 3 et 4). Dans certains émaux détruits par le temps, il est facile de remarquer que la couche inférieure qui a bruni sous l'influence plus prolongée du feu, se détache de la couche supérieure plus claire. Cela tient à ce que l'émailleur ne peut jamais calculer au juste la quantité de poudre nécessaire pour remplir une alvéole donnée; il est souvent obligé de parfondre et de mettre de cette poudre à deux ou trois reprises différentes, de manière à affleurer la surface de la plaque.

Malgré toute l'habileté des émailleurs byzantins, les tons de plusieurs couleurs ne paraissent être le plus souvent qu'un effet du hasard; c'est au hasard que sont dues surtout les nuances les plus variées des chairs. Sur des

---

1) Voy. N. Kondakow, *Histoire de l'art Byzantin, considéré principalement dans les miniatures*, Paris et Londres, 1886—1891, Ier vol., p. 135—136.

2) *Il Tesoro di San Marco in Venezia*, illustrato da Antonio Pasini, Venezia, 1885, pl. VI.

3) J. Zabiéline, *Istoritcheskoyé obozréniyé finiftyanavo i tséninnavo diéla v Rossii (Coup d'œil sur l'histoire des émaux et des faïences russes)*, 1853, p. 14, 99.

4) Nous sommes redevable de la plupart de ces renseignements à M. Jean Schulz, prêtre, mort en 1890, à Aix-la-Chapelle et qui a bien voulu mettre à notre disposition, pour le présent ouvrage, le résultat de ses recherches remarquables sur la technique des émaux. Son travail, laissé en manuscrit, a été publié après sa mort sous le titre: *Der byzantinische Zellenschmelz*, Frankfurt a. M., 1890.

ouvrages de la même époque (tels que, par exemple, les émaux des différents trésors russes) les chairs sont tantôt d'un rose franc, tantôt d'un rouge vineux et lilas. Nos planches chromolithographiées, si parfaites qu'elles soient, ne peuvent nous donner qu'une idée approximative de cette finesse et de cette harmonie de tons qui est évidemment la marque d'une haute culture artistique. Chaque travail manuel, étant l'opposé du travail mécanique, se rapproche des données de l'art par cela, qu'il a constamment en vue l'ensemble de l'objet, tandis que la machine n'exécute les différentes parties qu'indépendamment les unes des autres. M. Schulz qui a examiné les émaux au point de vue de leur degré de fusibilité, a constaté, sur une petite plaquette, que cette fusibilité, qui dépasse quelquefois 730° Celsius (degré de fusion du sel de cuisine), varie presque de 30° d'un fragment à l'autre. Il n'y a qu'une variation de 10° entre les diverses couches des motifs de la planche 18; le degré de fusibilité ne dépasse pas ici 730° C. Les expériences faites à ce sujet ont, en outre, démontré que telles couleurs, à une température donnée, devenaient absolument liquides, tandis que telles autres, une fois fondues, se roulaient et se mettaient en grumeaux. Voilà pourquoi, pour les objets représentés à la planche 15, l'émailleur a eu la précaution de recouvrir avant tout la plaque d'un émail blanc très-fusible et d'y superposer ensuite une mince couche de la couleur ton de chair qui fond lentement. Si les fonds vert clair transparents sont fréquents, c'est que cet émail est fusible à une basse température; même trop cuit, il ne perd point son éclat, s'étend sur une surface bien plane et adhère fortement aux parois de la cellule. C'est à ce détail technique qu'est due en grande partie la préférence des émailleurs byzantins pour les tons bleu turquoise clair dont l'Orient leur avait d'ailleurs fourni les modèles. Par contre, la couleur chair des émaux byzantins ne devient absolument liquide qu'à 990° C., et alors seulement que la plaque se compose d'un alliage de 40% d'or pour 60% d'argent. Les émailleurs byzantins devaient se préoccuper forcément du degré de fusibilité de leurs matériaux, puisqu'ils travaillaient principalement sur l'alliage d'or, et très-rarement sur l'argent pur. Ce métal fond, en effet, à 954° C., tandis que l'alliage d'or et d'argent n'entre en fusion qu'à 1009° C. Les couleurs d'émail exigeant parfois plus de 900° C. et toujours plus de 850° pour être parfondues, on conçoit combien il serait hasardeux de travailler sur des plaques d'argent pur. C'est pour cette raison sans doute que, dans les temps anciens, on eut recours de préférence à l'électron (alliage d'or et d'argent) pour des travaux massifs, comme, par exemple, l'autel de Ste Sophie. En analysant quelques

plaquettes émaillées qui représentent l'Evangéliste, M. Schulz a constaté que l'or du paillon où est creusé la place de la figure renferme une forte proportion d'argent (20%), tandis que tout le reste du fond de la plaquette et toutes les cloisons des alvéoles sont en or d'un titre de beaucoup supérieur. D'ailleurs souvent des ouvrages importés en Russie et même des imitations de modèles byzantins faites en Russie présentent un fond d'or, où l'argent entre pour une si forte proportion qu'on dirait à première vue de l'argent pur à reflet mat. Dans le trésor de Riazan (découvert en 1868) le paillon des croix émaillées est d'un or inférieur; il en est de même des émaux du trésor de Vladimir dont les breloques n'ont que $70^2/_3$ à 72% d'or.[1] Malheureusement on n'a pas fait jusqu'ici d'autres recherches sur les anciens émaux russes au point de vue de la composition d'alliage d'or et d'argent; mais de tous les émaux byzantins connus jusqu'à ce jour pas un n'est exécuté sur argent pur. Au contraire, partout où, dans l'art byzantin et dans l'art russe, les ouvrages d'or font place aux ouvrages d'argent, les émaux qui les recouvrent sont remplacés par la damasquinerie dont le dessin reproduit les modèles émaillés dans tous leurs détails.

Les surfaces monochromes un peu grandes des émaux byzantins sont habituellement couvertes d'un fin réseau métallique aux lignes capricieuses. Ce réseau, en apparence superflu, servait-il à maintenir la surface bien plane et à assurer la solidité du dessin? C'est ce qu'il est difficile d'apprécier. Il est plutôt probable que l'émailleur a suivi, en cela, les lois du style; ne pouvant modeler son œuvre, il a recours tout naturellement aux chatoiements du métal qu'il distribue sur une surface sombre suivant un dessin conventionel. Les émaux byzantins sont d'un effet décoratif qui n'a d'égal que les splendides décorations mauresques de l'Alhambra et qui ne le cède même en rien aux meilleures miniatures. Aussi est-il permis de supposer que les émailleurs byzantins, comprenant toute la valeur des tons, variaient à l'infini même le fond sur lequel ils posaient leurs merveilleux émaux, en passant de l'électron à l'or pur; c'est ce même sens esthétique qui les poussait à recouvrir ces émaux mêmes d'un riche tissu de cloisonnage d'or.

Les émaux de la collection A. W. de Zwénigorodskoï donnent lieu, sous ce rapport, à toute une série d'observations sur les lois qui président à l'ornementation byzantine. Mais nous reviendrons sur ce sujet avec plus de détails.

[1]) Voy. V. V. Stassow, *Vladimirskii klad (Le Trésor de Vladimir)* dans le *Bulletin (Izviéstiya) de la Société impériale archéologique russe*, VI, 2, p. 147.

L'émailleur finit son travail par le polissage de la surface. Ce polissage a pour but à la fois de faire bien ressortir le dessin formé par le cloisonnage et de donner du brillant à l'ouvrage tout entier. L'éclat du métal joint à l'éclat de l'émail obtenu par ce procédé, produit un effet très-harmonieux. Le brillant peut d'ailleurs s'obtenir au moyen de la fusion seule, si la substance cristallisée a été parfondue à une haute température. Ce n'est donc pas sans raison que, dans le langage courant, on compare à de l'émail tout objet possédant un polissage brillant. Mais la fusion seule ne peut donner à cet égard un résultat absolument satisfaisant; aussi Théophile consacre-t-il au polissage un chapitre spécial de son livre: il recommande de se servir à cet effet d'abord de la pierre ponce, puis d'une peau de chèvre et de polir jusqu'à ce que la moitié de l'émail, par exemple, étant mouillée, on ne puisse pas distinguer la partie sèche de la partie humide. Les Byzantins savaient évidemment polir leurs émaux dans la perfection: ce polissage ne le cédait en rien à celui des pierres précieuses, car on rencontre souvent des objets émaillés qui, malgré un séjour d'un millier d'années sous terre, ont conservé toute leur fraîcheur et tout leur éclat. La majeure partie des objets de la collection A. W. de Zwénigorodskoï n'entrent pas ici en ligne de compte, sauf ceux de la planche 21 qui ont été retirés du sol.

Sans parler des circonstances générales qui ont dû exercer une action destructive sur la surface comme sur le corps même de l'émail et qui tiennent à la nature du sol, à sa faculté de garder ou de laisser filtrer l'humidité, — il est des raisons d'un ordre technique qui appellent quelques observations intéressantes. Après la période florissante des IXme et Xme siècles la technique des arts industriels marche peu à peu vers la décadence, aussi bien à Byzance que dans les pays où elle avait été importée. Nous ne connaissons, il est vrai, que fort peu d'exemples d'anciens émaux byzantins ayant séjourné sous terre, tels que les boucles d'oreilles appartenant à M. J. P. Balaschow, la petite image de Kherson etc. Mais en Russie nous pouvons facilement distinguer les ouvrages anciens (d'un travail probablement byzantin) d'ouvrages plus récents d'un travail essentiellement russe. Ces derniers, tant au point de vue du dessin que de l'ornementation et de la couleur dénotent déjà une décadence de l'émaillerie et portent des traces profondes de dégradation.

Les deux trésors de Kiew (celui de 1880 et celui de 1885) offrent une différence curieuse dans l'exécution et dans l'état de conservation de leurs émaux. Dans le premier la couche d'émail a moins d'un demi-millimètre d'épaisseur; l'émail est fortement endommagé, il a même presque complète-

ment disparu d'un côté; les cloisons, au lieu d'être ménagées en relief sur la plaque d'or, sont remplacées par un fin cordon d'or, comme dans les filigranes. Dans le trésor trouvé en 1885 la couche d'émail a l'épaisseur de six feuilles de papier à lettres; la surface des émaux et de l'or est encore merveilleusement polie, fraiche et brillante; le bleu foncé, qui est la couleur la plus sujette à l'oxydation, est resté pur et vif. La bordure qui encadre ici tout le dessin est remplie d'émail rouge et bleu turquoise.

L'état de conservation des médaillons et pendeloques du trésor de Riazan, découvert en 1822 (connu sous le nom de barmes de Riazan) est également en raison directe de la qualité du dessin. C'est ainsi que, dans le médaillon représentant la Mère de Dieu, les chairs sont d'un ocre rouge, et non rose comme partout ailleurs; les couleurs d'Irène martyre ont toutes changé de ton: le lilas est devenu rouge cannelle, le rouge a passé au marron, les chairs sont d'un bleu pâle. Il convient d'ajouter que l'inscription OPHNA dénote un travail russe. Mais à côté de cela le médaillon avec la représentation du Crucifiement est remarquable par son état de conservation et la délicatesse exquise de l'exécution : c'est évidemment un travail byzantin qui a victorieusement résisté à l'action du sol. Enfin dans le médaillon à l'image de la Vierge, l'émail est très endommagé, les couleurs ont pâli, au point d'être méconnaissables; l'or, devenu presque blanc, est d'un titre inférieur et le dessin est grossier.

On peut dire qu'en général le polissage a préservé de la destruction les émaux byzantins; partout où l'humidité du sol ne les a pas oxydés, ils ont conservé tout leur éclat et toute leur pureté de tons. A ce point de vue les émaux d'aucune époque postérieure ne peuvent rivaliser avec ceux des Xme et XIme siècles qui ont dû frapper l'imagination des contemporains, exercer une grande influence sur tout l'art byzantin et lui conserver son caractère décoratif habituel.

Il a été démontré depuis longtemps que la manière byzantine, représentée par les manuscrits de l'époque macédonienne, n'était, à vrai dire, qu'une imitation de modèles émaillés. Mais, dans cette question d'imitation, il faut distinguer avant tout les points où la peinture a pu se rencontrer avec les émaux et lui emprunter, à son profit, ses recettes. Cette similitude de manière dans les diverses branches de l'art est la marque du goût propre à une époque; aussi, pour en tirer des conclusions générales, ne faut-il pas s'appuyer sur la seule ressemblance, mais aussi sur certaines dissemblances. Dans son étude sur les Miniatures de l'Evangile d'Ostromir, M. V. V. Stassow a réfuté toutes les erreurs basées sur une connaissance incomplète

de ces similitudes et de ces différences.[1] On avait fait observer avec raison que, dans quelques miniatures de cet évangile, les contours des figures sont en or (on dirait d'une baguette d'or), et que les intervalles sont remplis d'une couleur spéciale à chaque sujet.[2] Des contours en or de cette espèce se rencontrent effectivement aussi dans les miniatures peintes du IXme siècle, dans les mosaïques et dans les broderies d'habits sacerdotaux de la même époque. Dans les miniatures notamment, ce procédé a été employé surtout pour les initiales, depuis des époques très-anciennes. M. W. W. Stassow en conclut que les contours en or des miniatures byzantines ne sont point une imitation des émaux, mais bien une satisfaction donnée au goût étranger qui prévalait à Byzance et tirent probablement leur origine de l'Orient. Après les initiales on voit passer ces contours en or dans les petits dessins qui servent d'illustrations au texte même des manuscrits des VIIIme et IXme siècles.[3]

Sur un fond d'or préparé d'avance on peignait le dessin à la couleur ou simplement à la plume, de façon à ménager un filet d'or qui lui servait de bordure. Ce procédé, usité d'abord pour les manuscrits grecs, fut adopté ensuite dans les manuscrits bulgares, puis dans ceux de la Russie ancienne, comme c'est le cas de l'Evangile d'Ostromir et du Recueil de Swiatoslaw.[4] Afin de simplifier ce procédé et de mieux consolider la couleur qui tenait mal sur le fond d'or, les miniaturistes se contentèrent plus tard de simples contours dorés. Si ces contours peuvent avoir quelque analogie avec des ouvrages en métal, ce ne peut être qu'avec des émaux champlevés et nullement avec les cloisonnés; en effet dans les premiers, les contours seuls sont en or, tandis que les autres sont caractérisés par une infinité de lignes d'or. L'influence des procédés d'émaillerie est toutefois très-sensible dans les miniatures byzantines des Xme et XIme siècles en général. Nous rencontrons ici le même type décoratif, des couleurs sans modelé dans les vêtements, des plis obtenus au moyen de rayures conventionelles et un réseau de lignes d'or qui a pour but de faire scintiller le ton uniforme de la surface.

Nous y trouvons aussi parfois des ornements à bordures d'un bleu clair, qui pourraient bien être une imitation d'émaux. Mais ici également il faut

[1]) *O miniatiourach Ostromirova Evanguélia* dans le *Bulletin (Izviéstiya) de la Société Impériale archéologique russe*, t. IV, p. 324—334.

[2]) Voyez K. K. Gœrz, *Miniatury Ostromirova Evanguélia (Miniatures de l'Evangile d'Ostromir)* dans les *Liétopissy rousskoï litératoury i drevnosteï (Annales de la littérature et des antiquités russes)*, t. III, Moscou.

[3]) Voyez Kondakow, *Histoire de l'art Byzantin*, édit. française, I, p. 161—164.

[4]) Edité par la *Société des amis de la littérature ancienne*, 1880, avec dessins hors texte et dans le texte, feuilles 3, 122, 129, 263.

tenir compte de l'usage adopté dans tout l'ancien art byzantin et qui consistait à rehausser l'éclat des couleurs au moyen de lumières d'or : cette habitude se manifeste dans les plus anciens manuscrits.[1] Les miniaturistes des Xme et XIme siècles ne se contentent plus de barioler d'or les costumes; ils font des contours tout en or.[2] L'influence des émaux est visible surtout dans les miniatures de l'Ecole impériale de Constantinople (voy. le Ménologe du Vatican), où, contrairement à la gamme générale des couleurs dans les miniatures byzantines, les couleurs sont parfois tout aussi épaisses que dans les émaux.[3]



1) Kondakow, *Histoire de l'art Byzantin*, I, p. 78 à 90 : livre de la Genèse (Vme siècle) : p. 71 à 74 : le Virgile du Vatican.

2) Ibid., p. 73 74.

3) Ibid., II, p. 103 et suiv.



Chapitre II.

Monuments byzantins ornés d'émaux cloisonnés.

Objets byzantins chargés d'émaux. — Les monuments connus jusqu'à présent: l'autel dit le „Paliotto" de l'église de St Ambroise à Milan. — Le tableau d'autel de la cathédrale de St Marc à Venise. Image de la Vierge de Khokhoul au monastère de Ghelath (Géorgie). — Croix d'autel et croix portées au cou: à Aix-la-Chapelle, Cologne, [illegible] Novgorod, Copenhague et à Essen. [illegible] dans la bibliothèque du palais des doges et au Trésor de la cathédrale de St Marc à Venise, dans les bibliothèques et les trésors de Sienne, de Moscou, de Munich. — Reliquaires de Limbourg, de Gran, de Hanau; petits reliquaires portés au cou de provenance géorgienne. — Calices et patènes du Trésor de St Marc à Venise. — Diadèmes et couronnes: Couronne de fer, couronne de Hongrie, couronne de Constantin Monomaque, couronne de Charlemagne. Objets de parure.



CHAPITRE II.

LES MONUMENTS D'ÉMAILLERIE BYZANTINE.

L'Autel de St Ambroise de Milan. — La Déésis du couvent de Martvili (Mingrélie). — La Pala d'oro de St Marc de Venise. — La Ste Vierge de Khakhouli au couvent de Ghélat (Mingrélie). — La Ste Vierge Nicopéa à St Marc de Venise. — Les images de la Ste Vierge au couvent de Khopi (Mingrélie). — La Ste Vierge Hodégétria au couvent de Martvili. — Le Christ du couvent de Ghélat. — L'icone du couvent de Schemokmédi en Gourie. — L'image du Christ au couvent de Kozkheri (Mingrélie). — La Ste Vierge sur le trône et le St Démétrius de la collection Balaschow à St-Pétersbourg. — Le St Théodore Stratélatus de l'Ermitage de St-Pétersbourg. — Les archanges Michel et Gabriel du couvent de Dshoumati (Gourie). — L'Adoration du couvent de Ghélat. — La croix de Lothaire à la cathédrale d'Aix-la-Chapelle. — La croix de la cathédrale de Cologne. — La croix debout de Notre-Dame de Namur. — La croix de Ste Euphrosine au couvent du Sauveur de Polotsk. — Les croix pectorales du couvent de Martvili. — La croix de Nikorzminda en Imérétie. — La croix de l'archevéque Antoine à la cathédrale Ste Sophie de Novgorod. — Les croix des collections Beresford Hope et Saltykow au South-Kensington. — La croix portative de l'Eglise d'Essen. — La croix pectorale de la reine Dagmar au Musée de Copenhague. — Les croix d'autel de l'Eglise d'Essen. — Le crucifix Sévastianow de la collection Botkine. — La croix de la collection du comte Ouvarow. — Médaillon de la Chersonèse taurique. — La Crucifixion de la Svanétie et celle de la collection Botkine. — La croix de cuivre de la collection Ouvarow. — Les reliures du palais des Doges et de St Marc de Venise. — Gaîne de reliure de la Reiche-Capelle et reliure de Henri II à la Bibliothèque royale de Munich. — L'évangéliaire de Mstislaw à la cathédrale de l'archange Michel de Moscou. — Reliures de la Bibliothèque de Sienne et du trésor de la cathédrale de Milan. — Le médaillon de Kiew. — Le reliquaire de la Sainte-Croix de Limbourg. — Plaque de reliquaire de la cathédrale de Gran. — La staurothèque de Livadia (Crimée). — Les triptyques de la collection Walz à Hanau. — La staurothèque de la lawra du Mont-Athos. — Ecrin de la croix pectorale de la reine Tamar au couvent de Khopi. — Reliquaires des Saints Ossements. — Gaîne du bâton de St Pierre au trésor de la cathédrale de Limbourg. — Calices et patènes. — La couronne de fer du trésor de Monza. — La couronne de St Etienne au trésor royal de Pesth. — La couronne de Constantin Monomaque au Musée national de Pesth. — La couronne de Charlemagne du trésor de Vienne. — La couronne votive de St Marc de Venise. — Joyaux du St Empire romain du trésor de Vienne. — Les poroutschi du métropolite Photius au trésor synodal de Moscou. — L'infula de Linkjöping au Musée National de Stockholm. — Les agrafes, les fibules, les pendeloques et les bagues.

Avant d'examiner les monuments d'émaillerie byzantine cloisonnée, rappelons que les émaux jouaient un rôle très-important à Byzance et qu'ils étaient très-répandus dans l'ancien Orient chrétien. Les témoignages les plus précieux à cet égard sont contenus dans l'ouvrage connu sous le titre: De caerimoniis aulae byzantinae, composé par ordre de l'empereur Constantin Porphyrogénète (913—959). Le livre 1er qui comprend des descriptions de la cour et s'étend depuis Justinien (527—567) (même depuis Constantin le Grand [323—337] en ce qui concerne les campagnes militaires) jusqu'à Constantin Porphyrogénète, nous offre, en dépit de son manque d'unité, un tableau très-complet de la cour de Byzance, de son étiquette, de son cérémonial dans les solennités profanes et religieuses en temps de paix comme en temps de guerre; il nous renseigne sur les expéditions des empereurs et sur l'introduction des ambassadeurs. La partie essentielle de cet ouvrage est le second livre, rédigé par l'Empereur lui-même; il est surtout consacré à ces réceptions d'ambassadeurs,[1] et suivant la préface, il a pour but de „consolider d'excellents et glorieux usages, et de faire éclater à tous les yeux la majesté imposante de l'Empire romain, afin qu'elle demeure toujours un sujet de vénération pour ses sujets et d'étonnement pour les Barbares.“[2]

Les émaux jouaient un rôle important dans la décoration du palais impérial, et on les choisissait de préférence pour les dons offerts aux khalifes, aux émirs et aux princes barbares.[3]

Les visites très-fréquentes d'ambassadeurs étrangers à Byzance, l'accueil extraordinairement solennel dont ils étaient l'objet, enfin l'importance politique de ces cérémonies de cour aux IXme et Xme siècles expliquent pourquoi l'auteur s'y arrête si longuement: il décrit dans ses moindres détails la décoration des appartements d'apparat, où les ambassadeurs sarrazins, maures et russes étaient reçus par les empereurs byzantins.

On ne voyait d'émaux que dans les salles d'apparat. Dans les cours et sous les colonnades ornées de riches étoffes, des lampes d'argent étaient

[1] Constantini Porphyrogeniti *De cærimoniis aulæ byzantinæ*, II, 15, p. 566—598; *Corpus scriptorum historiæ byzantinæ*, ed. Bonnæ.

[2] Ibid. II, præfatio, p. 517.

[3] Non pas que les émaux fussent un monopole de l'empereur, mais parce qu'on en fabriquait de plus beaux et de plus riches à Byzance qu'ailleurs.

suspendues à des chaînes d'argent ou de cuivre argenté, que l'on empruntait aux églises du Palais. La décoration était encore plus somptueuse dans les salles de banquet et de réception, dans le triclinium de Justinien, dans le chrysotriclinium, le palais Labdia, le triclinium du palais Magnaura; — dans les salles voisines s'étalaient de riches étoffes multicolores et historiées ainsi que des tapis persans; là brillaient des vases d'argent artistement ornés (μεγάλα ἀνάγλυφα μεσοσκούτελλα καὶ μινσούρια). Aux embrasures des fenêtres et sous la coupole de la salle du banquet pendaient également des vases et des plats d'argent d'un beau travail. Mais toute cette décoration encore purement antique était éclipsée par l'ornementation de certaines salles et des trônes impériaux. Ces ouvrages essentiellement byzantins : différentes pièces d'orfévrerie et de joaillerie, des stemmata, c'est-à-dire des couronnes votives empruntées aux églises, et des émaux, les ἔργα χειμευτά mentionnés par Constantin. Tous ces ornements étaient (comme il le fait remarquer dans ses descriptions des réceptions solennelles sauf une seule) toujours suspendus dans des salles spéciales.[1]

Le fait de suspendre des ouvrages précieux est un usage de l'antiquité classique, qui fut adopté à Byzance pour des raisons toutes particulières. A Byzance les banquets avaient lieu le soir,[2] à la lumière des bougies: aussi ornait-on les salons de lustres. En dehors de cet éclairage chaque niche du triclinium était illuminée au moyen d'autres lustres suspendus à des chaînes d'argent, afin de faire ressortir encore davantage l'éclat des pierres précieuses qui scintillaient probablement sur les stemmata[3] et sur les émaux.

Constantin ne dit point ce qu'étaient les ἔργα χειμευτά qu'on suspendait ainsi. L'épithète διάφορα qu'il emploie dans deux passages seulement semble indiquer que l'énumeration de ces objets lui paraissait superflue ou peu commode.

Mais il ressort de ses renseignements que les émaux, alors relativement rares, étaient fort prisés.[4] L'état de l'émaillerie était très-florissant à cette époque et les émaux étaient très-répandus dans le commerce; cela n'empêchait

[1]) *De cærimoniis aulæ byzantinæ*, ed. Bonnæ, II, p. 571, 572, 580, 581, 582, 591, 597. — Labarte (*Histoire des arts industriels*, III, p. 527) ne commente pas assez clairement tous ces passages.

[2]) Constantin Porphyrogénète fait observer (*De cærimoniis*, II, p. 580) que le chrysotriclinium n'avait point été décoré pour la réception des Espagnols, car il n'y eut point de banquet pour eux en présence de l'empereur: ἰστέον, ὅτι ὁ χρυσοτρίκλινος ἐν τῇ ἐλεύσει τῶν Ἰσπανῶν οὐ κατεκοσμήθη, ἐπειδὴ οὐ συνεστίαθησαν τοῖς βασιλεῦσι τῇ ημέρᾳ τῆς δοχῆς οἱ ἀπὸ Ἰσπανίαν ἐλθόντες πρέσβεις.

[3]) Ibid., p. 581.

[4]) Labarte (*Histoire des arts industriels*, III, p. 528—29) soutient, au contraire, que les émaux étaient chose assez commune à Byzance, car les orfèvres de la ville étaient à même d'en fournir de grandes quantités à l'hipparque pour décorer le tribunal du palais de Magnaura — la grande salle de réception.

pas d'y attacher un fort grand prix. C'est ce qui explique pourquoi, dans les descriptions, ils sont cités à côté des ouvrages les plus précieux — ἔργα χρυσᾶ καὶ χειμευτά et les stemmata, et pourquoi toutes les salles n'en sont pas décorées, mais seulement certains endroits[1], certains baldaquins de gala, le pentapyrgion à cinq pointes en forme de tentes du chrysotriclinium et sept niches (καμάραι) de la salle du banquet. La huitième niche était de toutes parts décorée de stemmata.[2]

Labarte dit qu'à Byzance les plats comme les harnais de chevaux étaient ornés d'émaux. Cette constatation ne mérite pas qu'on s'y arrête. Ni les plats de grandes dimensions, ni les harnais ne pouvaient servir ici. Les objets décoratifs des salles principales avaient, à coup sûr, un caractère plus solennel, plus religieux: c'étaient probablement des images saintes, des manteaux impériaux brochés d'or et rehaussés d'émaux, des barmes, des ornements pectoraux (πνικτάρια), des croix, des calices, des coupes, des reliquaires, des xylothèques ou staurothèques et des lipsanothèques, des figures symboliques de la colombe, des reliures d'évangéliaires, des encolpia ou panagies, des médaillons avec les portraits d'empereurs et leurs parures etc.

Nous croyons pouvoir corroborer cette hypothèse par les indices suivants. Constantin emploie deux fois, au lieu de ἔργα χειμευτὰ le mot ἐργομούκια:[3] celui-ci n'est, selon toute vraisemblance, qu'une abréviation de ἐργομουζάκια, c'est-à-dire mosaïques qui, faites tout entières de verre, ressemblaient aux émaux.[4] Il est fort probable que les ἐργομούκια étaient un produit d'art déjà ancien au temps de Constantin: c'étaient sans doute des ornements émaillés pareils à la mosaïque, c'est-à-dire consistant en plaques de verre placées dans des alvéoles et consolidées dans les interstices au moyen d'une pâte vitreuse. Constantin dit qu'un assez

[1]) Une des salles les plus difficiles à expliquer sous ce rapport était celle du Palais Magnaura, appelée *Anadendradion*. Constantin dit, p. 571, qu'on la décorait généralement d'étoffes de soie (δίκην τροπικῆς?) et, lors de la réception des ambassadeurs espagnols, de *scaramanges* et d'émaux, provenant du trésor impérial (τοῦ φύλακος). Le sol de cette salle et du vestibule (πούλπιτον) menant au triclinium étaient recouverts de riches tapis persans, ibid., p. 571. Reiske prétend que ἀναδενδράδιον signifie vérandah ornée d'une treille: c'est une erreur. Par la comparaison des divers passages où ce mot est employé par l'empereur Constantin, nous sommes arrivés à cette conclusion qu'on appelait ainsi les salles du palais à ciel ouvert (*sub divo*, hypètres), correspondant aux péristyles de l'ancienne Grèce. Il est possible qu'il y eût des émaux suspendus sous les colonnades.

[2]) Labarte ne distingue pas les *stemmata* des émaux. Voyez le chapitre „Couronnes".

[3]) *De cærimoniis aulæ byzantinæ*, ed. Bonnæ, II, p. 582, 592.

[4]) Labarte (*Histoire des arts industriels*, II, p. 47, note) est le premier qui ait émis cette hypothése. Les Byzantins employaient différents termes dérivés de ψῆφος ou ψηφίς pour désigner la mosaïque: διάθεσις ψηφῖδος, ψηφολογεῖν, ἐναρμόζειν ψηφῖσι; plus tard ils se servaient des mots μουσεῖον, μουσιάτωρ, μωσίον, ex. μωσίον χρυσὸν, ὑέλιον χρυσόν dans quelques auteurs.

grand nombre de ces objets était déposé dans la fameuse basilique du grand martyr Démétrius et dans le trésor de Ste Sophie; il ajoute que les chœurs de cette cathédrale étaient ornés de croix d'or et de reliures d'évangéliaires.

Quant aux saintetés à suspendre, nous savons par la même source que les empereurs byzantins possédaient des iconostases de campagne transportables et d'autres pour l'usage domestique, sur lesquels on suspendait différentes images saintes formant à certains jours et à certaines fêtes de l'année des cycles entiers d'iconographie.[1] Il était d'un usage commun à Byzance de suspendre, en guise d'ornements, et de porter des croix (σταυρίτζια); on en voit qui sont souvent citées, à côté de calices,[2] dans l'ornementation des édifices et des salles. Même en campagne et au camp le grand intendant des appartements de l'empereur portait, suspendue sur la poitrine, un petit écrin avec un morceau de la Vraie Croix.[3] Nous savons de diverses autres sources qu'on portait également des réductions de temples = sions (cet usage était suivi même par les princes russes d'autrefois), et de grands encolpia, des reliquaires d'un caractère décoratif fort riche.

Aux faits ci-dessus indiqués, et à vrai dire, peu nombreux, nous pouvons ajouter les témoignages d'auteurs grecs et latins du Moyen-Age qui parlent de l'emploi qu'on a fait des émaux depuis le IXme jusqu'au XIIme siècle à Byzance même, d'où ils se répandirent à travers tout le monde chrétien; en Occident ils semblent avoir été copiés sur des modèles grecs.

Nous savons déjà qu'on décorait d'émaux les autels et les ciboria;[4] tantôt l'encadrement seul des images, tantôt les images de l'autel et celles qui étaient posées derrière la table de l'autel entier étaient émaillés.[5] Constantin Porphyrogénète parle d'une image de la Vierge en émail de l'Eglise du martyr Démétrius à Byzance. La peinture d'émail était donc usitée aussi pour les grandes surfaces, en Grèce comme en Occident: l'expression tabula de smalto le prouve de reste. Naturellement les petites images saintes servant à orner les vases sacrés et les vêtements, ainsi qu'à être portées sur le corps

[1]) *De cœrimoniis aulæ byzantinæ*, ed. Bonnæ. App. ad libr. I, p. 466.

[2]) Ibid., p. 170.

[3]) Ibid., App. ad libr. I, p. 485.

[4]) Super altare Sancti Benedicti argenteum ciburrium statuit: illudque auro simul et smaltis partim exornans etc. Leo Ostiensis, *Chronicon sancti Monasterii Cassinensis*, Lutetiæ Parisiorum, 1668, p. 145. Ce passage se rapporte à l'abbé Hisulf VIII (du commencement du IXme siècle). Comp. Labarte, *Histoire des arts industriels*, III, p. 547.

[5]) Auream tabulam in altaris facie cum gemmis ac smaltis valde speciosiś parari mandavit, quibus smaltis nonnullas ex Evangelio insigniri fecit historias. Du Cange, *Glossarium latinitatis*, v. *smaltum*.

étaient beaucoup plus nombreuses. De même les grandes croix d'autel et de procession (crucem cum gemmis et smaltis ad procedendum fecit) ornées d'une série de petites images et de surfaces ornementées étaient plus rares que les croix qu'on portait au cou.

Parmi les ustensiles du culte, les calices, les patènes,[1] les flacons aux saintes huiles occupent, bien entendu, le premier rang. La décoration en émail était, en outre, très-usitée pour les reliures d'évangéliaires, les reliquaires etc. Au nombre d'anciens émaux d'Occident nous trouvons des crosses d'évêque, des mitres, des ornements d'épaules, des chaînes,[2] semblables aux maniaques byzantins et aux barmes russes, des médaillons, des agrafes, des globes, des sceptres et des glaives.

L'émail était principalement mis à contribution pour les diadèmes et les couronnes votives, les aubes,[3] les sandales,[4] les manteaux impériaux,[5] les brassards et les boucliers. Quant aux selles de parade, aux housses et aux freins émaillés ils n'étaient en usage qu'à Byzance, et cela uniquement d'après des citations fragmentaires.[6] Les modèles de ces ornements venaient de l'Orient et se sont conservés jusqu'à nos jours en Perse, aux Indes, à Khiva et à Boukhara.

Deux catégories d'objets émaillés constituent une véritable rareté dans l'art byzantin: ce sont, d'une part, les bagues, les boucles d'oreilles, les agrafes et les fibules; d'autre part, les coffrets (λαρνακίδια), les sacraria, les coupes et les plats manquent complètement.[7] Il n'existe

[1]) Voyez plus haut le texte de Théophile. — Comp. aussi la citation de Labarte, *Histoire des arts industriels*, III, p. 553 note 4: calicem aureum cum patena sua .... smaltis optimis adornatum.

[2]) .... pernæ smaltitæ, auripetiæ smaltitæ.

[3]) Tissus siciliens connus sous le nom de *Regalien (joyaux)* de la maison des Habsbourg. Excepto quod .... albæ ipsarum (sambucarum) possint cooperiri aere et fieri smaltæ. *Constitutio Friderici regis Siciliæ*, cap. 92. Du Cange, *Glossarium*, v. *smaltum.*

[4]) Dans cette garderobe impériale les ὑποδήματα (bottes molles en maroquin) des monarques byzantins étaient souvent ornés d'aigles et d'émaux en dessus (voy. Codinus, *De Officiis*, III, p. 13; *Corpus scriptorum historiæ byzantinæ*, ed. Bonnæ : ἐπὶ τῶν ταρσῶν ἤτοι ἐπάνω τῶν ὑποδημάτων τῶν μουζακίων.

[5]) Le *skaranikon*, manteau des empereurs grecs, avait, suivant Codinus *(De Off.*, c. III, p. 14), aux jours de fêtes, des ornements dorés chargés de perles et de pierres précieuses (ὁ δεσπότης φορεῖ .... σκαράνικον χρυσοκοικόν, λιθάρια καὶ μαργαριτάρια ἔχον οὕτω λεγόμενα περίχυτα).

[6]) Les freins (σελοχάλινον χρυσόν διάλιθον χειμευτόν) sont mentionnés par Constantin, *De cærimoniis aulæ byzantinæ*, I, cap. 17, p. 99 et 105. Pour les harnachements émaillés du XIVme siècle en France voyez Labarte, *Histoire des arts industriels*, IV, p. 607.

[7]) Nous possédons des renseignements de source arabe sur le portrait émaillé de Constantin Porphyrogénète ornant un coffret que celui-ci avait donné au khalife de Cordoue (Labarte, *Recherches sur la peinture en émail dans l'antiquité et au Moyen-Age*, p. 112). Les autres spécimens de cette espèce parvenus jusqu'à nous doivent-être considérés comme des imitations fort peu réussies ou comme de vulgaires contrefaçons.

que quelques spécimens des premiers; on en trouverait probablement d'autres en fouillant le sol de l'ancienne Byzance. Quant aux seconds, ils semblent avoir servi de modèles pour les objets analogues fabriqués en Occident.

En général il faut remarquer que le grand nombre d'ustensiles du culte garnis d'émail ne prouve nullement que l'émail ait été employé surtout pour les objets d'église. Il était, au contraire, beaucoup plus usité pour le mobilier et pour les parures profanes. En Occident, au Moyen-Age, l'ornamentum gemmis ac lapidibus, quos smaltos vocant, pretiosissimum et qui avait été importé de la Grèce, passait toujours pour très-précieux.[1] Dans l'Europe orientale, par contre, comme le prouve l'exemple de l'ancienne Russie jusqu'à l'invasion des Mongols,[2] les ouvrages émaillés restèrent presque exclusivement des produits d'art et d'industrie populaires; ils se rattachent de très-près aux émaux byzantins et asiatiques, surtout persans, et l'on a fait du finift russe jusque dans ces dernières années. Mais ici encore les émaux cloisonnés subissent absolument l'influence byzantine. D'ailleurs les émaux russes, fabriqués par des artistes immigrés de Byzance ou par des nationaux, apparaissent en Russie, comme à Byzance, entre le Xme et le XIIIme siècle.

L'Orient chrétien fut jadis très-riche en ouvrages émaillés. On peut s'en faire une idée en voyant ces précieux monuments byzantins de la Géorgie chrétienne, qui nous est personnellement le mieux connue; cette contrée possède des douzaines de ces objets qui sont très-pauvrement représentés dans les grands musées et les principaux trésors de l'Europe. Le trésor de St Marc à Venise peut seul à ce point de vue rivaliser avec la Géorgie. Il se trouve dans une situation privilégiée en ce sens que toutes ses merveilles, achetées ou pillées en Orient, y sont conservées avec un soin jaloux. Les antiquités de la Géorgie, au contraire, gardées dans des caves ou des greniers qu'on y appelle des trésors, sont exposées au froid et à l'humidité; parfois, sous prétexte de réparations, on les emporte pour ne plus les rapporter. Ce mode de conservation est beaucoup plus fatal que ne le furent les incursions des Perses et des Turcs. Ainsi périssent des monuments d'un grand prix qui souvent n'ont pas leurs pareils et sont presque tous d'une date certaine.

[1]) *Vetus scheda in bibliotheca Cluniacensi*, p. 563: Quæque cariora ac sanctiora in thesauris reperit Ecclesiæ secum Constantinopolim detulit, inter quæ ornamentum quoddam gemmis ac lapidibus, videlicet eis quos smaldos vocant, pretiosissimum, etc. Voy. Du Cange, *Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ latinitatis*, v. *smaldus*.

[2]) Voy. notre chapitre: „Emaux russo-byzantins de la collection A. W. de Zwénigorodskoï.

Il convient d'ajouter que à part quelques inventaires ordinaires, on n'en a jamais fait de catalogues; on les a transportés au hasard d'un endroit dans un autre, d'un monastère à l'autre, de la Géorgie turque en Imérétie, de la Cartalinie en Mingrélie et en Gourie.

Les ambassadeurs russes, envoyés dans certaines parties de la Géorgie, qui dès la seconde moitié du XVIme siècle cherchaient à obtenir le protectorat du tsar,[1] s'occupèrent fort peu d'archéologie dans leurs rapports; ils avaient en effet des missions politiques plus importantes et plus délicates à remplir; il leur était enjoint en outre d'étudier attentivement la situation en Mingrélie, en Imérétie, en Cakhétie et en Cartalinie; il devaient prendre des informations précises sur l'état de l'Eglise orthodoxe, le caractère du culte orthodoxe, sur l'observance des lois ecclésiastiques etc.

Les descriptions archéologiques n'apparaissent guère qu'au XVIIme siècle. Les rapports de l'ambassade composée de Fédor Jeltchine et du prêtre Zachariew (1639—1640), contenant des renseignements détaillés sur les saintetés de la Mingrélie, peuvent être considérés comme un signe des temps et comme une preuve certaine que l'on commençait à s'intéresser de plus en plus à l'antiquité orthodoxe. Néanmoins ces descriptions ne dépassent pas le cadre de rapports ordinaires.[2] Il est clair qu'il fallait être sûr d'appeler l'attention de la Cour de Moscou pour tenter des récits de voyages énumérant les moindres détails, au lieu de faire de simples relations arides. Un de ces récits qui révèle des hommes instruits est la relation du voyage en Imérétie fait en 1650 par l'ambassadeur Nicéphore Tolotschanow et par son secrétaire Jewlew.[3]

A propos de leur voyage à Koutaïs, capitale de l'Imérétie, ils décrivent les églises qu'ils ont remarquées dans deux villes du territoire de Ratschi, ainsi que les images saintes avec leurs cadres ciselés. Ils n'oublient pas d'ajouter que „les nimbes des grandes saintes images très-vénerées[4] sont en or relevé de moussia", c'est-à-dire de vieux émaux byzantins, qu'on appelait indistinctement dans l'ancienne Russie finift ou moussia (mosaïque); mais,

[1]) S. Bielokourow, *Snoschenïa Rossii s Kawkazom (Rapports de la Russie avec le Caucase).* Documents provenant des archives du Ministère des affaires Etrangères, Moscou, 1889, livr. I. p. 1578—1613, chap. 12: l'ambassade du prince Sémen Zwénigorodskoï en Cakhétie, 1589—1590.

[2]) „Statieïniyé Spisski", c'est-à-dire questionnaires que les ambassadeurs avaient à remplir.

[3]) *Drevniaya rossiiskaya vivliothika (Ancienne bibliothèque russe)*, éditée par N. Nowikow, Moscou, 1788. 2e éd., V. p. 135—251.

[4]) „Miestnyia ikony" (de *miesto* = lieu, endroit), icones principalement du Christ et de la Vierge, qui sont placées sur le fond de l'iconostase entre la „Sainte porte" (tsarskiya vrata) et les deux portes latérales à un seul battant.

contrairement au finift[1] qu'on faisait sur argent ou sur cuivre, la moussia était toujours exécutée sur des plaques d'or.

La description des saintetés du couvent de Ghélat est très-étendue, car le nombre des objets marquants, et, dans leur nombre, des icones émaillées y était très-considérable. Nos voyageurs y voient deux grandes images de la Vierge en or ciselé de chaque côté de l'autel; les fonds et les cadres sont ornés d'archanges et d'apôtres faits en moussia sur fond d'or. Une troisième Vierge en buste est représentée en prière, „levant les bras vers Dieu". Dans cette image on reconnaît aisément l'icone de la Vierge existant encore au couvent de Khakhouli. Nos ambassadeurs enregistrent la tradition d'après laquelle la fille de l'empereur Constantin, Irène, en épousant le roi de Géorgie David, aurait apporté ces images de Constantinople. Mais ils ajoutent que la principale église de Ghélat possède encore „beaucoup d'autres saintes images avec des cadres d'or, où l'on voit sur les fonds de petites plaques (drobnitsy) et des saints en moussia. Mais les visages et les risy (vêtements en or et en argent) des saints ont disparu; on ne reconnaît plus rien, et les personnages posent simplement sur le sol de l'Eglise". Sur l'autel les ambassadeurs remarquent, outre le fameux évangéliaire de Ghélat, orné de miniatures du XIme siècle, un autre évangéliaire avec une reliure en or; sur l'un des plats l'image en moussia du Sauveur représenté debout au milieu et, dans les coins, quatre plaques rondes également ornées de moussia, au lieu des quatre évangélistes. On se servait journellement de cet évangéliaire qui n'existe plus.

La chapelle de la Vierge Hodeguétria de la même église possédait alors une croix toute garnie d'argent, qui n'avait pas moins de trois mètres de haut sur un mètre et demi de large. Tout le milieu du haut en bas ainsi que les bras étaient plaqués d'or; on y voyait la Crucifixion faite en or ciselé; de plus, le milieu était entièrement peint en or. La Passion du Christ, dit le rapport, les archanges et les chérubins sont merveilleusement exécutés en moussia de différentes couleurs.

Nos ambassadeurs ont encore vu intacte la fameuse cathédrale de Koutaïs, commencée sous le règne de Bagrat III (980—1014), achevée sous celui de Bagrat IV (1027—1072) et détruite en 1691 par les Turcs. La description qu'ils en font a une très-grande importance: ils parlent des chœurs

[1]) Les anciens émaux ressemblent beaucoup aux miniatures. Les ambassadeurs voient dans le couvent de Ghélat deux évangiles ornés de miniatures et remarquent, à propos de l'un d'eux, qu'il est orné d'or dissous et peint de couleurs merveilleuses, „comme avec de la moussia".

garnis de sièges pour la reine et pour sa suite et des peintures près de la loge royale qui, comme celles de Ravenne et de Byzance, représentaient l'entrée des rois dans l'église. Là aussi il y avait nombre d'anciennes saintes images en or ciselé, ou dans des cadres en or.

Près de la „Sainte porte“ conduisant dans le sanctuaire était la principale image, celle de la Vierge Blacherniotissa avec l'Enfant Jésus.[1] „Sur les nimbes, dit le rapport, les repiy (ornements en forme d'amphores) sont exécutées en moussia.“ Cette sainteté fut également rapportée de Constantinople sous David le Rénovateur. Une autre sainte image de la Vierge avec nimbes, ornés d'émaux byzantins aurait passée miraculeusement de la ville inondée de Polestona (Palæostoma près de Poti) dans la cathédrale de Koutaïs. L'évangéliaire sur l'autel était orné d'une déésis, c'est-à-dire d'une image du Sauveur, accompagné de la Vierge et de St Jean Baptiste[2] en moussia sur fond d'or.

Les autels et les images au fond de l'autel. Le Paliotto de St Ambroise de Milan.



Le monument le plus ancien de l'émaillerie cloisonnée byzantine qui porte une date est le Paliotto ou retable de San Ambrogio de Milan dont l'inscription contient le nom de l'évêque Angilbert (environ 835 après Jésus-Christ). Ce monument n'a pas encore été l'objet d'une analyse critique et l'on n'a même pas encore décrit exactement ses émaux. Aussi, vu l'importance de la question, croyons-nous utile d'insister sur quelques détails.[3]

Le Paliotto[4] est orné de nombreux émaux; mais l'émail, ainsi que l'a fait observer Labarte, ne joue ici qu'un rôle décoratif. Les plaques d'émaux (voyez planche 23) encadrent, comme une triple ceinture, sur le devant de

[1]) Signalement important du type de la Vierge Blacherniotissa. Comp. Kondakow, *Vizantiiskiya tserkvi i pamiatniki Constantinopolia (Eglises byzantines et Monuments de Constantinople)*, Odessa. 1886, p. 17.

[2]) Voyez le chapitre suivant sur cette particularité de l'iconographie byzantine.

[3]) Labarte (*Histoire des arts industriels*, III, p. 394) place le Paliotto après les émaux de la Couronne de fer. Nous montrerons plus loin que cette dernière est plus récente (fin du IXme et non le VIIme siècle).

[4]) *Paliotto*, ici *autel*, est un diminutif de *palla*, *pala*, *pallium*, voile, couverture qui cache le devant de l'autel, — d'où *antipendium*, *frontale*. Voy. Du Cange, *Glossarium ad scriptores mediæ et infimæ latinitatis*. Quelquefois ce mot indique les planches ornées de peintures et de sculptures qui couvrent l'autel. Voyez F. X. Kraus, *Real-Encyclopädie der christlichen Alterthümer*, Fribourg en Bade, 1882, au mot *antipendium*.

l'autel les bas-reliefs d'or et d'argent ciselé, ainsi que les médaillons, les cercles et les ovales du centre contenant des images saintes. Parmi ces émaux brillent, dans les alvéoles, de grosses pierres précieuses. De même, les bords des bas-reliefs latéraux répartis en huit triangles autour du losange central sont ornés d'émaux qui décorent également la croix de ce losange. En réalité nous sommes ici en présence d'émaux de plique: les plaques toutes prêtes sont posées et consolidées dans des creux ménagés à cet effet sur des plaques d'or ou d'argent. Toujours d'un vert clair, l'émail forme ici un fond transparent qui est évidemment une imitation de l'émeraude. Les petites cavités où l'émail est versé sont en or; le fond en est pour la plupart guilloché ou couvert de hachures, en sorte que l'émail translucide offre plusieurs tons, plus ou moins sombres, d'émeraude; cependant le fond principal est maintenu avec une grande habilité. Le fond guilloché si fréquent dans la verroterie cloisonnée du commencement du Moyen-Age, où domine le verre grenat et rouge, fut délaissé dès l'époque mérovingienne et l'époque franque, pour disparaître complètement au Xme siècle, comme inutile.

La suite du procédé employé est très-simple: avant de placer les couleurs d'émail, on pose sur champ et l'on consolide des bandelettes d'or ou de vermeil de manière à former sur le fond un dessin. Ainsi donc le métal suffit pour donner la forme d'un rameau, d'une pousse d'arbre avec des feuilles d'acanthe ou d'une palmette de convention (répétée deux fois sur la plaque). Des feuilles bleues, des bourgeons d'un bleu cendré, des fruits rouges suspendus à de petites branches, des fleurettes cruciformes, remplies d'un émail spécial, impriment à l'objet, quoique rarement, une certaine variété. Chaque objet est exécuté avec une couleur spéciale. Le dessin le plus caractéristique est celui des rameaux avec feuilles en forme de losange au milieu. Deux pousses qui en partent sont pourvues d'une petite baie, formée par une perle. Chacune est munie d'un point bleu; elles semblent donc percées comme pour être enfilées (voy. planche 23). Il y a quelquechose d'analogue sur la fameuse Couronne de fer.[1] Ici comme là le dessin géométrique est d'une simplicité, d'une grossièreté qui caractérise l'art populaire de l'Europe des VIme et VIIme siècles. Des ornements en zig-zag, en forme de losanges ou de feuilles naturelles, des damiers, des zones de perles sont simplement juxtaposées. Quelques dessins en forme de cœur enfin rappellent le décor végétal des vases sassanides et des costumes coptes.

[1]) Voyez le chapitre des „Couronnes".

Si le dessin de ces émaux trahit une imagination très-pauvre, le coloris n'en est pas riche non plus. On n'y distingue que le vert émeraude, le bleu cendré (foncé, clair, rarement turquoise), le blanc et le rouge grenat. L'émail vert et le rouge sont transparents, les autres couleurs — opaques, mais elles sont remarquables par leur pureté.

Il faut donc reconnaître que les émaux de l'autel de S. Ambrogio de Milan: 1° doivent bien peu, quant au dessin, à l'art byzantin et rappellent plutôt cette ornementation née d'un mélange de réminiscences antiques avec l'art populaire de l'Asie; 2° se rapprochent, quant à la technique, des plus anciens émaux translucides; 3° ne s'emploient point encore comme émaux de peintres, mais, de même que les émaux byzantins des VIIme et VIIIme siècles, appartiennent à la catégorie d'émaux essentiellement décoratifs.

Ces émaux de plique primitifs ont-ils été posés sur des plaques de métal repoussé de la même époque et datent-ils réellement de l'année 835? Comme pour beaucoup d'objets d'art précieux, il n'y a point de renseignements qui permettent d'assigner une date précise au Paliotto, ou du moins ceux que nous possédons autorisent des doutes.

Une chronique postérieure[1] nous apprend, il est vrai, que l'évêque Angilbert II fit reconstruire magnifiquement l'autel de la basilique de S. Ambrogio (altarem noviter mirifice aedificavit). Mais ce témoignage ne vise pas, en réalité, le reliquaire même, quoique, si l'on en juge par les expressions employées, il aurait bien pu s'appliquer en partie au travail précieux de l'émail. On serait encore moins fondé à invoquer l'inscription qui est derrière le rétable pour soutenir que cette œuvre d'art date de l'année 835. Là voici en effet textuellement: „Le saint reliquaire (alma arca)[2] brille extérieurement; il a une parure éclatante de métaux et de pierres précieuses. Mais ce trésor est encore plus précieux par les restes sacrés qu'il renferme. Angilbert, l'illustre évêque (egregius praesul) consomma cette œuvre (optulit quod opus) en l'honneur de St Ambroise enterré dans le temple et le consacra au nom du Seigneur, lorsqu'il occupait lui-même le haut siège épiscopal etc.“ Cette inscription peut bien dater d'une époque ultérieure. Il est probable que cet évêque déposa seulement les ossements de St Ambroise dans ce reliquiare. Mais rien ne prouve qu'il l'ait fait édifier lui-même;

[1]) G. Ferrario, *Monumenti sacri e profani di S. Ambrogio in Milano*, 1824, fol., p. 113—126, tav. XVII—XXI.

[2]) Et non *autel*, comme le traduit Labarte, II, p. 140.

l'opposition entre le précieux reliquiare et les ossements plus précieux encore sembleraient même prouver le contraire.

La même chronique[1] nous apprend que la basilique de St Ambroise fut complètement restaurée et garnie d'ornements de toute sorte, du temps de l'archevêque Aubert, c'est-à-dire vers la fin du XIIme siècle. Ce témoignage appelle toute notre attention, car le caractère des bas-reliefs comme la technique de l'ornementation semble appartenir à cette époque et non au IXme siècle. Ces bas-reliefs ont une haute valeur artistique; les figures en sont d'une perfection inconnue au IXme siècle; enfin toute la composition des scènes et tout l'arrangement architectonique indiquent la seconde moitié du XIme ou la première du XIIme siècle. Le type du Sauveur avec les cheveux ondulés partagés sur le front par une raie, un nez fin et assez long, enfin son attribut (une croix au bout d'un sceptre) sont plus récents que les mosaïques de l'Italie Méridionale. La scène de la crucifixion, où le Christ a une ceinture blanche, celle de la guérison de l'aveugle etc. sont traitées comme dans les miniatures byzantines des XIme et XIIme siècles. D'autres se distinguent déjà par une vigueur propre et sont en progrès notable sur les modèles byzantins antérieurs. Ces bas-reliefs, tout en le cédant, au point de vue de la finesse et de la désinvolture artistique, au travail du marbre, n'ont toutefois d'égal que le Paliotto, plus connu, de la cathédrale de Salerne, qui est en ivoire; ils peuvent aussi être comparés aux deux bas-reliefs en marbre qui ornaient jadis la chaire (l'ambon) ou l'autel de la chapelle Sta Maria del Principio dans la cathédrale Ste Restituta de Naples.

Ce qui distingue le Paliotto de Milan de ces monuments, c'est que l'artiste y a moins dévéloppé la partie architectonique des scènes, difficile pour le couleur et le ciseleur; une autre différence consiste en ce qu'on y reconnaît le style antique et l'art chrétien primitif dans les scènes que l'artiste n'avait pas à composer à sa guise. Il y a cependant entre tous ces monuments une ressemblance générale qui saute aux yeux : elle est caractérisée par l'allongement des figures (trait marquant de la manière adoptée au XIme et au XIIme siècle en Occident) et par l'exagération, la passion et l'anguleux des mouvements qui nous frappent dans toutes les compositions nouvelles. Personne ne doute que le Paliotto de Salerne n'appartienne à cette époque, et les érudits les plus compétents[2]

---

[1]) Muratori ne connaît pas l'ancienneté de ce monument; B. de Montfaucon *(Diarium italicum*, Paris, 1702. II, p. 21) place le *pallium aureum* à l'époque de l'évêque Anselme Pusterla, c'est-à-dire vers 1098.

[2]) Zahn, dans la 3e édition du *Cicerone* de Burckhardt, Leipzig, 1874, II, p. 589, Celano dans ses *Notizie .... della città di Napoli* (1856, 5 vol.), Parascandoli dans les *Memorie della chiesa Napoletana*

attribuent les bas-reliefs de Naples à la fin du XIme ou à la première moitié du XIIme siècle. Quant à l'autel de Milan, tous les archéologues, depuis d'Agincourt et Selvatico, se prononcent pour le IXme siècle, mais ils s'étonnent qu'une œuvre de cette valeur ait pu être créée en Italie dans un siècle où l'art et la civilisation étaient en pleine décadence.

Tout en énonçant, pour la première fois, des doutes sur l'ancienneté exagérée du Paliotto, nous croyons de notre devoir d'observer que certains détails techniques sont bien du XIme et du XIIme siècle. Les pierres précieuses, et même les perles, les coraux etc. sont en partie maintenus dans des alvéoles entourées de filigranes; les pierres plus grosses sont serties dans des alvéoles à jour, où la lumière pénètre à travers les petites arcades en filigrane. C'est là une technique exclusivement particulière à la fin du XIme et de tout le XIIme siècle; elle constitue un critérium certain quand il s'agit de déterminer une date. On la retrouve sur toute la Pala d'oro de St Marc de Venise, sur la reliure de l'empereur Henri II (1002—1024) conservée dans la bibliothèque royale de Munich et sur une foule d'autres ouvrages de la même époque.

Au nombre des émaux anciens que nous venons de décrire il faut encore citer un nimbe en émail du Sauveur dans le tableau central. Comme sur les plaques d'émail avec bordure, dans le goût byzantin du temps de Basile le Macédonien (867—886), goût que nous connaissons d'après les miniatures, le bleu turquoise alterne ici avec le bleu lapis-lazuli. Sur le trône du Sauveur les étoiles à huit rayons sont remplies d'émaux grenat et rubis. Le revers de l'autel présente huit médaillons ou plaques rondes avec des variations très-intéressantes d'un sujet curieux. Sur un fond vert émeraude se dresse dans une fleur[1] un buste de femme avec un costume à deux couleurs;[2] le visage est blanc, les cheveux bleu clair, les détails sont relevés au moyen d'un émail grenat qui rappelle un peu l'écaille. Ce sujet est un simple motif décoratif où intervient la femme de l'Apocalypse. On retrouve le même sujet sur deux fibules d'un travail occidental; cela s'explique tout simplement par ce fait que ces fibules faisaient partie d'une parure féminine. Autant que la comparaison avec des parures féminines analogues,

et d'autres attribuent ces bas-reliefs même au VIIIme siècle. Mais une simple analyse des scènes suffit pour constater qu'ils appartiennent à une époque plus récente. Nous saisissons cette occasion pour attirer l'attention sur un beau monument, à peine remarqué jusqu'à présent, de l'art italien primitif.

1) Un de ces médaillons est reproduit à la planche 23.

2) Voyez plus loin ce que nous disons de ce costume à Byzance depuis le Xme siècle.

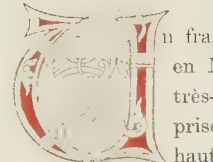
parmi les antiquités russes où revient le même sujet décoratif, nous permet de le supposer, ces plaques appartiennent à une époque plus ancienne. Par l'insuffisance de la couleur et la grossièreté du dessin cette tête de femme se rapproche le plus de la fibule du Musée de Copenhague. Ce sujet décoratif qui apparaît déjà dans les ouvrages d'or grecs se conserva dans l'Occident romain et dans l'Orient grec. Exécutés dans les ateliers en tant que parures, indépendamment du Paliotto, les médaillons à tête de femme furent employés ici à titre décoratif sur la bordure. Eux seuls représentent ici la peinture d'émail proprement dite.

Il serait intéressant pour l'histoire des origines de l'art en Occident, de comparer les émaux du Paliotto de Milan à ceux du bâton de St Pierre appartenant au trésor de la cathédrale de Limbourg. On arriverait peut-être ainsi à démontrer que, considérés au point de vue technique, les émaux rhénans commencent à paraître dès le Xme siècle et que les émailleurs rhénans continuèrent encore pendant longtemps à employer les anciens procédés lorsqu'à Byzance ils étaient déjà oubliés de longue date. Le fait que les émaux translucides sont apparus de très-bonne heure en Occident, joint à la prédominance des couleurs bleu turquoise et rouge écaille (au lieu de l'ancien rouge grenat) est, à notre avis, une preuve évidente que l'ancien type des émaux cloisonnés byzantins ne s'est guère maintenu que dans des ouvrages de petites dimensions.[1]

Mais les ouvrages byzantins des IXme—Xme siècles se distinguent par une technique accomplie, quelquefois par un dessin gracieux; seuls les spécimens d'émaillerie primitive sont d'un travail grossier. Par contre les émaux d'Occident de la même époque sont d'un dessin puéril et d'une exécution tout-à-fait insuffisante. En Occident les émailleurs étaient des joailliers, à Byzance des peintres. Les émaux d'Occident, comme ceux d'Orient nous montrent, il est vrai, des procédés identiques, ce qui peut bien être considéré comme une preuve de l'origine byzantine de l'émaillerie cloisonnée; mais au point de vue artistique, il y a entre eux une différence telle qu'on peut la constater à première vue quand on compare les plaques émaillées du Paliotto de Milan avec ces médaillons.

[1]) Voyez notre chapitre sur les images saintes, les croix, les reliures, etc.

Saintes images de la deësis au couvent de Martvili.



Un fragment d'une image de la deësis au couvent de Martvili en Mingrélie nous offre un nouveau spécimen d'un émail très-ancien, du VIIIme siècle peut-être. Cette image est comprise dans un diptyque en argent qui a 0,12 millimètres de haut et de large et qui est garni en haut d'une bordure d'émeraudes dont les deux hémisphères sont séparés de manière à former charnière; celle-ci est traversée par une baguette métallique ornée d'émeraudes et de grenats à l'une de ses extrémités et qui sert à fermer les volets. Autrefois ces volets étaient ornés à l'intérieur de plaques d'émail. A l'extérieur on voit les figures faites au repoussé de deux anges inclinés. La beauté du dessin, le port de la tête plein d'expression, la simplicité de l'ajustement, tout prouve que c'est un travail du commencement du IXme siècle.



Fig. 23. Deësis au couvent de Martvili.

Dans la petite sainte image émaillée (0,09 millimètres de haut et de large) la Vierge et St Jean Baptiste se tiennent à la droite et à la gauche du Christ autour duquel viennent s'enrouler des pampres et des boutons de fleurs rouges. La figure du Sauveur, entièrement détruite, reposait, comme l'indiquent les contours, sur un piédestal (fig. 23). La Vierge et le Précurseur se penchent tendant les mains vers le Christ: la Vierge les lève un peu. L'émail, sauf dans le nimbe jaune et le costume grenat du Précurseur qui sont opaques, est transparent sinon translucide. Le paillon à fond vert émeraude est en or pur. La chevelure du Précurseur tire sur le grenat; les chairs sont d'un ton de cire transparent, et sa mélote[1] est doublée à l'intérieur

[1] Ἡ μηλωτή, peau de brebis qu'on portait sur le dos comme symbole de la vie ascétique. Plus tard, dans les représentations de St Jean Baptiste, cette peau est représentée par le pallium. Voyez Kondakow, *Histoire de l'art byzantin*, I, p. 145, note

d'une fourrure bleu turquoise. Le costume de la Vierge est bleu foncé. Le dessin de toute cette composition en émail cloisonné (dont nous donnons ci-contre les contours) dénote le travail d'une époque qui ne connaissait pas encore le style byzantin du IXme siècle.

La Pala d'oro de St Marc de Venise.

Venise se glorifie de posséder dans la Pala d'oro de St Marc le monument le plus remarquable d'émaillerie byzantine cloisonnée et les historiens d'art partagent jusqu'à présent cette opinion. Mais nous sommes d'avis que si ce monument est si célèbre et si sa richesse a été vantée d'une manière exagérée, cela tient à ce que cette œuvre d'art avait été longtemps placée dans des conditions défavorables qui en rendaient l'examen très-difficile. De plus, des jugements d'un sens peu critique ont contribué à exalter la valeur de cette œuvre d'art; enfin des copies insuffisantes ont fait le reste pour fausser les idées sur ce point. Même les reproductions de la dernière édition luxueuse n'ajoutent rien à ce que nous savions déjà sur ce sujet, et son texte se borne à la description de l'effet décoratif du monument, sans entrer dans l'examen critique des détails du style et du sens des objets ou personnages représentés.[1]

Les données historiques des chroniqueurs et les inscriptions ne sont point ici (comme cela arrive du reste assez souvent) des témoignages assez probants et demandent à être corroborées par une analyse très-rigoureuse du style; c'est ce qui manque précisément quand on s'occupe des principaux monuments de l'art byzantin. D'une part, la place qui depuis longtemps est attribuée à ce monument dans l'histoire de l'émaillerie byzantine, est trop élevée, et, d'autre part, les matériaux relatifs à la Pala d'oro sont encore trop insuffisants pour que nous puissions prétendre ici à une démonstration péremptoire de notre opinion à cet égard. Néanmoins nous croyons qu'il est nécessaire d'opposer notre sentiment aux idées émises jusqu'à présent,[2] ne fût-ce que pour remettre sur le tapis la question des émaux de la Pala d'oro.

1) *Il Tesoro di San Marco in Venezia*, Venezia, Ongania editore, 1885—87, in 4º, illustrato da A. Pasini, p. 139 sq., texte de G. Veludo, tav. XV—XX. — Comp. E. Molinier, *Le trésor de St Marc*, Venise, 1888, p. 65—66.

2) Zanotto, *Venezia e le sue lagune*, Venezia, 1847, t. II, 2e partie, p. 82 et suiv.; Durand, *Trésor de l'Eglise de St Marc*, Paris, 1862; Labarte, *Recherches*, p. 17—31: *Histoire des arts industriels*, III, p. 396—412.

On sait que la Pala d'oro est un grand tableau d'autel, sorte d'iconostase, qui comprend 83 plaques d'émail et est ornée d'une quantité d'autres petites plaques émaillées et de médaillons. Des restaurations faites à différentes époques ont transformé l'aspect primitif de l'antipendium d'autrefois qui devint tableau d'autel, en sorte que, pour juger ce monument, on en est réduit à des conjonctures plus ou moins vraisemblables. Il est incontestable que sa forme actuelle de style gothique date de la dernière restauration, exécutée en 1345 sous le doge Andrea Dandolo (1342—1354). Mais nous ne comprenons pas en quoi pouvait bien consister la restauration faite dans la quatrième année du règne du doge Pietro Ziani (1205—1229), et nous ne savons pas du tout si la Pala d'oro fut exécuté ou seulement mise en place en 1105, ou bien si le doge de l'époque, Ordelafo Faliero (1102—1117) fit subir simplement une restauration à une œuvre ancienne, que, suivant une autre version, le doge Orseolo aurait commandée en 976, à Constantinople. L'on a essayé d'appuyer cette version sur l'inscription qui date de 1345; et cependant cette dernière ne mentionne nullement l'initiative du doge Orseolo, mais dit, en revanche, du travail exécuté en 1105: „hæc nova facta fuit gemmis ditissima pala.“ Cette phrase a été interprêtée de deux manières différentes: les uns traduisent nova par renouvelée, restaurée, les autres, comme Zanotto, par nouvellement exécutée. Quelque oiseuse que soit cette discussion (car de bons arguments peuvent être produits à l'appui des deux opinions), nous nous contenterons de faire observer que, dans la seconde inscription, le passage „tunc (en 1345) vetus hæc pala gemmis preciosa novatur“ est évidemment opposé à d'autres mots d'un vers de la première inscription; il y a certainement antithèse entre „nova“ et „vetus“, entre „facta“ et „novatur“. L'auteur de l'inscription a donc voulu dire, selon nous, que l'original avait été exécuté en 1105 et qu'il ne fut complètement restauré et décoré qu'en 1345. Jusqu'à un certain point il est même permis de douter que l'auteur de l'inscription ait connu l'histoire de ce monument si célèbre et si précieux pour Venise; mais s'il en est ainsi, on ne peut guère en conclure que la Pala d'oro a été exécutée au Xme siècle.[1] D'après le témoignage d'une chronique vénitienne du commencement du XIme siècle le doge Pietro Orseolo commanda à Byzance, pour l'autel de St Marc de Venise, un tableau

[1] On ne saurait cependant pas soutenir que les Vénitiens aient attribué, par reconnaissance, l'initiative de l'exécution au doge qui fit restaurer le monument : ce serait une hypothèse en contradiction avec les mœurs du temps.

en or et en argent; mais les mots „miro opere“ n'indiquent point l'émail; or nous savons qu'aux Xme et XIme siècles les émaux étaient considérés comme une grande rareté et qu'on ne manquait jamais de les mentionner spécialement partout où il y en avait.

La solution de ce problème, purement local d'ailleurs, se rattache directement à la question de savoir à quelle époque ont été exécutés les émaux de la Pala. Connaître cette date serait de la plus haute importance pour l'histoire de l'émaillerie en général, car tous les archéologues (y compris Veludo, le dernier qui ait étudié ce sujet) se rangent à l'opinion de Labarte et prétendent que la Pala d'oro est le plus beau monument de l'émaillerie byzantine; ils ajoutent que la plupart de ses émaux datent du Xme siècle. Or il suffit d'y jeter un coup d'œil pour se convaincre du contraire et pour reconnaître qu'à l'exception des petites plaques et de quelques détails tout le reste appartient au XIme et au XIIme siècle et en partie même au XIIIme et au XIVme.

L'architrave forme un tableau à part qui n'a été réuni que plus tard à la Pala d'oro. Dans la grande plaque du centre on voit l'archange Michel (bas-relief émaillé) le labarum et le globe à la main (une grosse perle); c'est, comme nous le verrons plus loin, le symbole de la Sophia, la Sagesse de Dieu.[1] De chaque côté de cette grande plaque il y a six grands tableaux pleins de personnages et représentant les grandes fêtes du Seigneur.[2] Cette partie de la Pala d'oro n'est peut-être que l'architrave de l'iconostase d'une église quelconque de Constantinople. Durand émet l'hypothèse que cette architrave a pu tomber au pouvoir des Vénitiens, en 1204, lors du sac de Byzance par les Latins. En effet le style de toute cette partie, avec ses figures et ses costumes d'une raideur toute conventionelle, dénote bien un travail byzantin; la technique est parfaite, mais le sujet, la composition et les formes sont, comme aux XIme et XIIme siècles, sacrifiés à l'effet décoratif. Le fond de l'architrave est tout garni de pierreries, en outre orné de trente-huit médaillons et de petites plaques d'émail qui ont 7 à 8 centimètres de diamètre. La plupart appartiennent au nombre des meilleurs émaux

[1]) Voyez plus bas les couvertures d'évangéliaires dans le trésor de St Marc. Veludo croit que cette image a dû se trouver à la droite du Sauveur. Cette opinion est sans fondement.

[2]) L'Entrée à Jérusalem, la Descente du Christ aux Enfers, la Crucifixion, l'Ascension, la Pentecôte et l'Assomption de la Vierge. C'est une erreur de croire que ces six compositions ne forment point un ensemble et qu'il devait y en avoir six autres encore. Ces sujets apparaissent fort souvent sur les triptyques, les iconostases, etc.

des Xme et XIme siècles. Ils méritent bien plus d'attirer l'attention que les figures saintes de l'architrave;[1] car, indépendamment de la beauté des formes, ils nous présentent une série de thèmes iconographiques du plus haut intérêt.

La partie inférieure de la Pala d'oro ou du tableau d'autel proprement dit, a 1 mètre 40 c. de hauteur; sa bordure extérieure comprend sur ses trois côtés vingt-sept petites plaques; dans la bordure supérieure se déroulent les douze grandes fêtes du Seigneur et dans les deux bordures latérales des épisodes de la vie de St Marc. Au centre est l'image du Christ bénissant, assis sur le trône et ceint d'une auréole en forme d'amande; il tient l'évangile de la main gauche; aux quatre coins du carré quatre médaillons ovales sont occupés par les évangélistes. De cette partie centrale partent les compositions suivantes distribuées sur trois rangées : en haut les douze archanges, au milieu les douze apôtres, en bas les douze prophètes. Au-dessus de l'image centrale du Sauveur on voit une représentation de l'Héthimasia[2] avec quatre anges agenouillés, sur les côtés; au-dessous, la Vierge orante, ayant à sa gauche le doge Ordelafo Faliero et l'impératrice Irène Comnène.

Disons-le avant tout, nous sommes ici en présence d'une composition stéréotypée qui ne diffère en rien des iconostases et des peintures en mosaïque ou à fresque qui répètent constamment les mêmes sujets (Eglise chrétienne, hiérarchie et consolidation sur terre et au ciel du règne du Seigneur). Seulement, comme ces sujets et leur composition n'appartiennent pas exclusivement à l'émaillerie, mais à l'art byzantin en général, ce sont les particularités techniques et artistiques des émaux très-divers de la Pala d'oro qui seules ont une importance capitale pour l'objet de notre étude.

La plus grande figure est celle du Sauveur; au point de vue des dimensions on ne peut la comparer qu'aux deux tableaux d'émail du couvent de Ghélat en Géorgie. Ces dimensions mêmes indiquent déjà que l'artiste s'est écarté des anciennes règles de l'émaillerie byzantine; on y sent déjà une certaine tendance vers le maniérisme. Cette figure est un travail grec facile

[1]) Mais on ne peut les examiner que dans certaines conditions. Il est fort difficile de procéder à cet examen dans l'église même et sur une échelle, comme nous l'avons dû faire nous-mêmes. Veludo ne s'occupe que des sujets.

[2]) Ἡ ἑτοιμασία τοῦ θρόνου = le trône préparé. C'est, dans l'iconographie grecque, le symbole du Jugement dernier. Sur un autel ou trône on voit la croix, la lance, l'éponge et l'évangile. Voyez l'héthimasia sur la croix de Namur (fig. 46, chapitre des *croix et crucifix*).

à reconnaître à la sévérité du type, à la pureté des tons d'émail, mais surtout à la délicatesse de la carnation. La droite du Sauveur fait un geste de bénédiction latine; elle est traitée comme un bas-relief d'or qui couvre une main d'émail dont on n'aperçoit que le bout des doigts: ils laissent deviner un geste de bénédiction grecque.[1] L'exécution excellente, la beauté sévère des formes de cette figure permettent de l'attribuer au XIIme siècle, peut-être même plutôt au XIme; elle est probablement l'œuvre de l'artiste qui a fait la zône des apôtres. Les quatre évangélistes, au contraire, datent du XIIIme ou même du XIVme siècle, si l'on en juge par la grossièreté technique des émaux et la bizarrerie des formes. La bordure des nimbes est un filet de perles; dans la chevelure noire les traits violets indiquent les cheveux gris; le corps est rose tendre, mais n'a plus la couleur naturelle de la carnation. Le costume consiste en un himation bleu cendré à raies bleu foncé (presque noires), et un chiton bleu turquoise à raies rouges. Au lieu de plis sans nombre, comme dans le costume du Sauveur, nous ne voyons ici que des lignes brisées en tout sens ou un réseau de zigzags. Les accessoires sont de couleurs variées. En général tous les tons sont troubles et confus.

A première vue déjà il est facile de remarquer que cette composition est formée d'émaux de différentes époques, et les figures des évangélistes sont d'un travail vénitien. Les épisodes de la vie de St Marc sont aussi d'un vénitien très-médiocre. Encadrés dans un beau fond d'architecture, ils sont faits d'un émail grossier qui est devenu très-sombre. En fait de couleurs on ne voit plus que le bleu et le vert (déjà opaque); le blanc remplace déjà la couleur des carnations. Les zigzags et les queues d'aronde dans les draperies sont un signe certain d'imitation.

La série des apôtres et les anges agenouillés sont d'un bon travail byzantin de la fin du XIme ou de la première moitié du XIIme siècle. Les figures des archanges dont le costume royal, broché d'or et rehaussé de perles sur les lores, les épaulières et les paragaudies ne forme point de plis, semblent même mieux exécutées que les apôtres, tant au point de vue du dessin que des émaux. L'œil est retenu par l'éclat et la profondeur des tons,

[1]) Dans la bénédiction latine les trois premiers doigts de la main droite sont ouverts, l'annulaire et le petit doigt fermés. La bénédiction grecque, au contraire, consiste en ce que les doigts forment le monogramme du Christ IC XC: l'index fait l'I, le médius se plie en forme de C, le pouce se croise avec l'annulaire de manière à former un X et le petit doigt s'arrondit en un C.

si bien qu'on oublie l'expression de physionomie un peu conventionnelle et doucereuse. La couleur des chairs est rosée et n'a rien du ton cadavéreux des figures d'apôtres. Dans ces dernières on remarque, malgré leurs grandes dimensions, une certaine vivacité dans les détails (dans la manière dont les cheveux sont traités, par exemple), et quelque chose de pittoresque dans les traits de physionomie; mais il y a là, en même temps, une lourdeur de gestes et une grossièreté d'expression qui tient aux contours anguleux des visages et des draperies. La technique aussi accuse déjà une certaine décadence: c'est ainsi que l'émailleur n'a plus employé que deux couleurs pour les vêtements, le vert et le bleu clair. Leur ton lourdement opaque prouve qu'elles avaient été mal fondues.

La technique et l'art sont encore inférieurs dans les figures des prophètes; comme style et comme exécution elles ne valent pas mieux que les épisodes de la vie de St Marc. Les inscriptions latines, le geste de la bénédiction latine, les figures excessivement bouffies aux extrémités très-minces, les hachures exagérées des vêtements, la couleur vert-de-gris de l'ensemble, celle des cheveux (qui est nuance émaille pour la jeunesse et bleu clair, au lieu du gris cendré, pour les vieillards), tout enfin dénote le XIIIme ou le XIVme siècle. Ces défauts ressortent principalement sur les figures de l'impératrice Irène et du doge. Un ton sale et lourd caractérise le costume vert du doge; la même observation s'applique, à plus forte raison encore, aux nimbes d'un bleu turquoise. Le jaune n'est plus d'un chrome éclatant; les cheveux de la tête et les poils de la barbe ne sont plus que des écheveaux de fils noirs. Tout, dans ces deux figures, indique un travail vénitien.[1] La Vierge est d'une meilleure exécution; elle semble avoir appartenu à un autre tableau de grandes dimensions, car la partie supérieure de l'arc, où elle se trouve placée, est recouverte d'une plaque.

La technique de la Pala d'oro nous confirme dans cette conviction que ce monument, comme la plupart des tableaux d'émail et des couvertures de manuscrits d'Occident, est composé de différentes pièces achetées à Byzance. En aucun cas, elle ne date du Xme siècle et, par suite, elle ne saurait prétendre à la première place dans l'histoire de l'émaillerie.

Elle renferme, cependant, quelques morceaux du Xme siècle : ce sont des petits médaillons qui ornent les bordures inférieure et supérieure et qui

[1] Les meilleures figures sont celles de David et de Salomon. Sur les inscriptions assez embrouillées moitié grecques moitié latines voyez la brochure de Veludo.

présentent le plus grand intérêt.[1] Les dix-huit médaillons de la bordure supérieure (figures de Saints) sont d'un travail excellent; il est fort à souhaiter qu'on en publie des copies exactes. Parmi les vingt médaillons de la bordure inférieure quelques-uns sont remarquables par une exécution parfaite, digne de la période florissante de l'art byzantin et par un beau choix de sujets. Deux d'entre eux représentent un cavalier royal, le faucon au poing et des chiens chassant un lièvre : c'est un thème emprunté à l'art persan du temps des Sassanides et fréquemment reproduit dans l'art byzantin. En dépit des dimensions minimes du dessin, tous les détails, le harnachement des chevaux en maroquin rouge, les phalares d'or, le paysage et les arbres sont admirablement rendus. Sur l'un des médaillons deux griffons, dressés sur leurs pattes de derrière, gardent l'arbre symbolique de la vie, au milieu duquel un cercle entoure une tête de femme couronnée : c'est peut-être la femme mystérieuse de l'Apocalypse. Nous serons obligés de revenir dans un autre endroit sur cette curieuse représentation, qui est un thème de décor favori pour toutes sortes d'objets, depuis les ustensiles d'églises jusqu'aux parures de femmes.

Un autre médaillon offre une composition encore plus compliquée et plus originale. Au milieu de la plaque d'or est découpé un cœur rempli d'émail bleu clair. Sur le fond de la plaque, l'arbre de vie — représentant le Paradis même — a la forme d'une vigne avec sept jeunes pousses; il est flanqué de deux paons; au pied de l'arbre deux serpents, enroulés par la queue, se dressent jusqu'à la pousse supérieure qui simule la croix et forment avec leurs plis tortueux les contours du cœur. Sur les branches de l'arbre on voit des oiseaux becquetant des fruits (de petites perles).

Tous ces thèmes ont été à coup sûr profondément modifiés par les conceptions et les paraboles chrétiennes; il n'est cependant pas difficile d'y reconnaître l'image des amulettes d'autrefois. Les principes décoratifs de l'art monumental des IXme et Xme siècles qui ne craignait pas de mêler ensemble les motifs sacrés et profanes, canoniques et apocryphes, obtinrent également droit de cité à Byzance et dans les centres voisins.

[1]) Durand et Veludo considèrent ces émaux comme les meilleurs de tout le monument. Pour s'expliquer leur placement dans la bordure, il faut se rappeler le texte de Théophile sur les plaques d'émail byzantines qui, depuis le XIme jusqu'au XIIIme siècle, jouaient en Occident, sur les ustensiles, le rôle de pierres précieuses.

La Ste Vierge de Khakhouli au couvent de Ghélat en Mingrélie.



a célèbre Ste Vierge de Khakhouli, appartenant au couvent de Ghélat, non loin de Koutaïs, dans l'ancienne Géorgie,[1] est aussi un monument d'émaillerie cloisonnée byzantine composé de morceaux les plus variés (fig. 24). Cette magnifique châsse qui est un triptyque dont les volets sont garnis d'argent doré, est ornée d'émaux sans nombre et de feuillages faits admirablement au repoussé dans le goût byzantin des XIIme et XIIIme siècles où domine visiblement le style oriental, surtout persan. Tous les médaillons, croix et plaques de différentes formes s'harmonisent on ne peut mieux avec l'ensemble. Ils concourent quelquefois à la composition architectonique d'un iconostase et constituent d'autres fois, avec les pierres précieuses, de superbes motifs d'ornementation autour des images ou sur le cadre même.[2]

L'icone, qui remplace probablement une image miraculeuse inconnue, est une copie de l'image très-vénérée de la Vierge de Chalkopratis.[3] La petite image en émail où le Christ couronne l'empereur de Byzance Michel VII Ducas Parapinax (1071—1078) et sa femme Marie, princesse de Géorgie, et qui est placée à la clef de voûte de la châsse (fig. 25) permet de déterminer l'époque exacte des autres médaillons.

Le rapport de l'ambassadeur Nicéphore Tolotschanow (1650), cité plus haut, nous donne les renseignements suivants sur la Ste Vierge de Khakhouli: „Près de la porte septentrionale de l'autel, en face du siège du métropolite et du chœur de gauche, se trouve, dit-il, l'image en buste de la Vierge immaculée (c'est là qu'elle est placée encore aujourd'hui). Elle lève les mains vers le Seigneur pour prier, comme on la voit dans la déésis. Cette image se compose de huit plaques; elle est richement ornée et vraiment merveilleuse. Le métropolite avait dit à l'ambassadeur que cette image était l'œuvre de l'évangéliste St Luc, que le visage et les mains étaient merveilleusement peints et fort blancs." Elle était riche surtout en rubis, en émeraudes et en diamants gros comme une noisette. „Sur la châsse sont représentés les jours des saintes fêtes et des saints;" „les petites plaques," dit plus loin le rapport,

[1] Cette sainte image a appartenu jadis à l'église du village de Khakhouli sur la rivière de Tortum, dans la Géorgie turque; elle a passé de là au couvent de Ghénat ou Ghélat.

[2] Il n'existe jusqu'à présent que des reproductions photographiques de ce magnifique monument. Julien Durand en a apprécié toute l'importance dans le *Bulletin Monumental*, 1877, p. 113 et suiv.

[3] Voyez N. Kondakow, *Vizantiyskiya tserkvi i pamiatniki Constantinopolia (Eglises byzantines et monuments de Constantinople)*, p. 25—26.

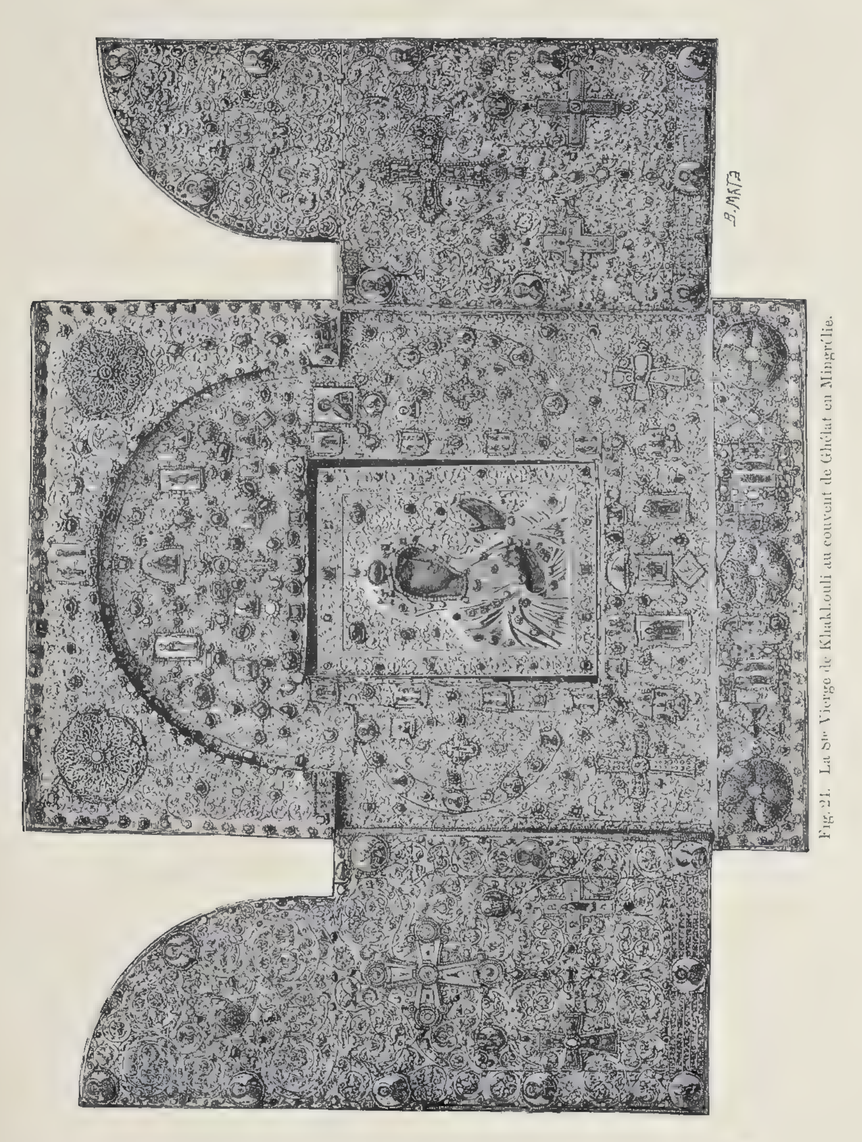


Fig. 21. La Ste Vierge de Khakhouli au couvent de Ghélat en Mingrélie.

„sont peints avec de la moussia.“ Cette description, complètement exacte, se rapporte à l'image miraculeuse primitive qui a disparu sans traces. Plus tard, dans le courant du siècle actuel, elle a été volée dans l'église avec toute sa précieuse parure.



Fig. 25. Le Christ couronne l'empereur Michel Ducas et sa femme Marie.

Sur la bordure inférieure des volets court une inscription géorgienne, tant soit peu obscure, mais cependant compréhensible. Ce sont des iambes d'une excellente écriture khoutzouri (fig. 26 et 27). En voici la traduction: „De même que toi, ô reine, issue du sein de celui qui, dans l'ancien temps, devint, par la grâce de Dieu, père de Dieu (c'est-à-dire du prophète David), toi qui enrichis le temple de Dieu — Toi-même — et l'ornes de toutes sortes d'ustensiles; de même que David, ce rejeton de David (c'est-à-dire David le Renovateur, Bagratide, qui dérivait son origine du prophète et du roi David) s'est consacré corps et âme au temple et à toi, ô Vierge; de même Démétrius, ce nouveau Besseliel, Salomon de par la naissance et de par la puissance, a orné doublement ton visage d'or et d'argent, comme le soleil dans le firmament, confiant dans ton intervention, pour le cours du temps, et pour son règne, conjointement avec toi, Mère de Dieu, et avec le Christ.“



Fig. 26 et 27. Inscription sur l'image de Khakhouli.

Cette inscription nous donne la date de la confection de l'image de Khakhouli.[1] Le règne de Démétrius va de 1125 à 1154; l'image a donc été

[1]) Voyez Brosset, *Rapport sur un voyage archéologique dans la Géorgie et dans l'Arménie, exécuté en 1847 et 1848*, St-Pétersbourg, 1849—1851, 3 vol. et atlas in-fol., Rapp. XI, p. 19—20. Brosset traduit l'inscription autrement que l'historien-paléographe géorgien D. Bakradsé, dont nous avons reproduit la glose plus haut.

faite pendant cette époque. C'est ce qui est indiqué d'ailleurs et par le travail repoussé et par l'ornementation elle-même. Ce qui prouve en outre son origine géorgienne, c'est qu'il existe dans les couvents de Géorgie un grand nombre d'icones repoussées et de cadres de même ornementation et de même technique. Les inscriptions et les dates de quelques uns de ces monuments confirment leur travail géorgien. C'est ainsi que la reliure de l'évangile de Zcharostav, dans le même couvent, ornée d'une crucifixion et d'une déésis en relief ainsi que d'une bordure repoussée, date, suivant une notice manuscrite de ce volume, du temps de la reine Tamar; elle n'est donc pas postérieure à l'année 1212. L'inscription placée sur le plat de la reliure indique, de plus, que celle-ci est l'œuvre d'un certain Bek du couvent d'Opis qui autrefois était situé sur le territoire de Batoum d'aujourd'hui. On reconnaît un travail de la même époque sur la reliure, ornée de sujets analogues, de l'évangile de Bert, au couvent de Ghélat. Mentionnons enfin le cadre de la sainte image d'Antschiskhat à Tiflis[1] avec une inscription du temps de la reine Tamar[2] et les cadres des grandes images des archanges Gabriel et Michel (voy. plus bas) du XIme siècle, qui se trouvaient autrefois au couvent de Dshoumati. On pourrait ajouter à ces monuments plusieurs autres antiquités analogues de la Géorgie.

Outre le grand nombre de ces monuments, leur date et leurs inscriptions prouvent que l'art du repoussé se développa en Géorgie depuis la fin du XIme siècle et qu'il y fut dans un état très-florissant pendant les deux siècles suivants, en qualité d'industrie nationale. Mais les ouvrages du XIVme siècle portent déjà des traces de décadence tant au point de vue du style que de la technique. Le dessin des figures est très-stéréotypé, mais l'ornementation, par contre, est luxuriante et l'exécution parfaite. Souvent le maître, après avoir achevé son travail, en retouche encore les moindres détails au ciseau et se plait évidemment à mettre la dernière main aux fonds réticulés et aux merveilleuses bordures. Byzance elle-même ne peut se vanter de posséder des ouvrages plus accomplis.

Comme l'unité de dessin et d'ordonnance est dérangée dans certains endroits de l'image de Khakhouli, nous en concluons que l'ornementation purement byzantine ne suffisait plus à ceux qui avaient commandé la sainte image ou à ceux qui l'adorèrent plus tard (les rois de la Géorgie) et qu'ils y

[1]) A l'exception du bandeau central qui appartient à une autre époque.
[2]) Voyez l'ouvrage cité plus haut de Brosset, V, p. 28—33.

firent ajouter avec le temps d'autres émaux qu'ils avaient sous la main. Contrairement à ceux de la Pala d'oro, les émaux de la Ste Vierge de Khakhouli, à part quelques rares exceptions, ont tous été réunis à la même époque; ils ont dû être exécutés dans des ateliers de Constantinople avant 1050, date qui concorde parfaitement avec les traits généraux et les particularités de style et de technique de ce monument. Dans ce sens, c'est une œuvre formant un tout et exécutée tout entière dans un seul et même atelier ou fabrique grecque. Ces émaux du XIme siècle se distinguent par un dessin propre aux miniatures du temps et par l'éclat des couleurs, où domine le bleu de ciel et le bleu turquoise, les tons violet et pourpre, et les nuances tendres des chairs; on y sent cette confiance en soi-même, cette maîtrise et cette délicatesse dans l'exécution des détails qui ne sont possibles que si l'art, sorti de la période des tâtonnements et des incertitudes, dispose déjà d'une série de formes et d'une ornementation parfaitement arrêtées. On sait que cet éclat extérieur qui cache quelquefois aux yeux le vide de la pensée caractérise précisément l'art byzantin de la première moitié du XIme siècle. Aussi la plupart des ornements d'émail des images saintes de cette époque sont-ils tout petits : ce sont des rectangles et des carrés ou des plaques rondes de quelques centimètres. Les premiers, en forme de cadres demi-circulaires (0,08 m. de haut) représentent certains sujets spéciaux (tels que la Déésis, la Gloire du Seigneur, etc.); les seconds (0,07 m.) sont généralement placés dans les bordures; les troisièmes (0,03—0,06 m.) dans des tympans d'arcs ou dans des rinceaux ou branches de pousses. Après ces émaux à figures viennent ceux qui ont un caractère purement décoratif; tels sont, par exemple, des croix (de 0,12 et 0,14 m. à 0,26 m. de haut) en bas-relief, rangées symétriquement sur la surface de la plaque. Sur celle du milieu il y a deux croix; les volets latéraux en ont six, trois de chaque côté. Mentionnons enfin un grand nombre de petites plaques rondes, rhomboïdales, triangulaires, etc. (0,02 m. de diamètre) qui forment à leur tour des croix et différents autres motifs d'ornement faisant l'office de petites pierres disséminées sur le filigrane du fond. Ainsi donc la Vierge du couvent de Ghélat peut être regardée comme un modèle dont la beauté est encore rehaussée par le souvenir des temps meilleurs.

On se tromperait fort si l'on voulait chercher dans ce travail d'un fabricant de Constantinople autre chose que l'éclat extérieur :[1] il s'est con-

[1]) Une preuve du caractère absolument industriel de cette œuvre c'est la répétition très fréquente des mêmes figures d'évangélistes, d'archanges et de saints que le fabricant possédait certainement en

tenté d'exécuter sa commande de son mieux, il y a employé la matière la plus riche possible; mais il n'a point entendu y ajouter une idée théologique quelconque, un profond sens religieux. Assurément, il a dû tenir compte, en l'exécutant, de la destination de l'objet, mais d'une façon générale seulement; il a suivi le chemin qui lui était tracé par l'art décoratif et par certaines données théologiques admises de son temps; elles lui indiquaient d'avance la composition de son sujet. Quoiqu'il en soit, certains écarts nous indiquent que la Ste Vierge de Ghélat est un simple produit industriel plutôt qu'une œuvre d'art.

Comme nous l'avons dit plus haut, à la place la plus apparente, à la clef de voûte de l'arc on aperçoit le buste du Sauveur, descendant du ciel et couronnant l'empereur Michel et l'impératrice Marie. Il n'y a pas d'autres émaux sur l'archivolte; c'est ce qui explique pourquoi ce tableau s'appelle „l'image bénie". Les autres sujets principaux sont groupés sur la plaque intérieure qui sert de bordure à l'icone. On y voit, en haut, la déésis, composée de trois petites images : le Sauveur sur le trône, la Vierge à droite, St Jean Baptiste à gauche; en bas les quatre évangélistes sur un rang; au milieu d'eux est une petite plaque représentant l'Héthimasia, au-dessus une petite croix et les figures de Constantin et d'Hélène, aux deux côtés, et dans les médaillons d'angle les quatre premiers apôtres. Rien ne justifierait cette disposition dans la peinture religieuse; par conséquent elle ne peut être qu'un effet de la fantaisie de l'émailleur. Plus loin, sur la bordure qui entoure le tableau, nous trouvons deux archanges et les douze apôtres, deux à deux,[1] à droite et à gauche; sur les arcs suivent les apôtres, St Georges, St Démétrius, St Théodore et St Procope; dans les tympans deux petits croix avec la Crucifixion et la Vierge qui est le pendant ordinaire. En haut dans la bordure l'ordre est renversé : ici deux petites plaques carrées contiennent les figures de St Basile le Grand et de St Jean Chrysostome, et une autre petite plaque ronde contient l'image de la Ste Vierge Odegétria.

Sur la bordure inférieure sont représentés : Le Christ Pantocrator (fig. 28) : il est assis sur un arc-en-ciel dans un hémisphère étoilé; des deux

nombre et qu'il utilisait en cas de besoin. En bas deux plaques représentent la scène de l'Annonciation, mais l'archange manque. Il figurait sur une plaque à part, conformément à l'usage adopté par l'art religieux dès le IXme siècle qui séparait les figures et les plaçait de chaque côté de l'arc triomphal, l'Annonciation ayant eu lieu dans l'église. Cet usage s'est maintenu pour les icones et pour les sakkos (vêtement du métropolitain). Sur ces derniers, l'Annonciation était disposée sur les deux épaules, etc.

[1]) Les apôtres St André et St Marc sont répétés deux fois.

côtés, la Vierge et l'archange Michel, portant une couronne; de nouveau St Georges et St Démétrius; plus bas une petite figure de la Vierge assise, avec l'Enfant Jésus dans les bras et deux archanges à ses côtés; en-dessous, sans qu'on sache pourquoi, St Nicolas le Miraculeux. Des deux côtés, deux grandes croix décoratives avec le médaillon du Sauveur au milieu et deux petits sions (temples) avec des figures de saints évêques, détail intéressant du mobilier d'église et d'ornementation byzantines (voy. plus bas : sions = temples portatifs). Le cadre a une predella spéciale; c'est une plaque étroite ornée de deux paires de bossettes à jour (βούκολον). On voit sur cette plaque deux petits cadres, ou des fragments de cadres avec la représentation des quatre évangélistes; sur les côtés, de petites plaques avec les images de St Théodore Tiron et d'un saint évêque accompagnés d'une inscription géorgienne.

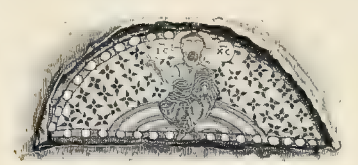


Fig. 28. Jésus Christ Pantocrator.

Dans l'intérieur des volets destinés à couvrir la figure de la Ste Vierge, des émaux en forme de médaillons ronds remplissent tout le tympan de l'arc, les parois des volets et les vides autour des croix. Ces émaux ne se correspondent point et il n'y a aucun ordre méthodique dans le choix des sujets représentés. Evidemment le fabricant n'avait en vue que l'effet d'ensemble. L'on voit ici St Simon et la Vierge, St Thomas et St Matthieu, St André et St Pierre, St Simon (fig. 29) et le Christ, St Jean l'évangéliste et St Philippe, St Luc et St Matthieu.[1] En bas, à l'endroit de l'inscription géorgienne, dans une seconde série, l'ordre des figures est apparent. Ce sont le Christ avec St Jean Baptiste et St Jean l'Evangéliste à ses côtés (les autres petites figures sont modernes). Sous deux grandes croix, trois petites plaques ovales contiennent des sujets intéressants : un ange bénissant


Fig. 29. L'apôtre Simon.

[1]) St Matthieu est représenté trois fois sur l'image, et son type se rapproche beaucoup de celui du médaillon de la collection Zwénigorodskoï; l'une de ces figures porte la même inscription erronnée μανθεος.

une reine géorgienne (?); St Jean Baptiste prêchant, et devant lui une reine; enfin, la Vierge qui couronne un roi et une reine de Géorgie (la quatrième plaque représentant l'Annonciation est moderne).

La sainte image du couvent de Ghélat pourrait servir de modèle comme spécimen des différentes manières du style byzantin aux XIme—XIIme siècles. Nous y remarquons deux séries bien distinctes. La première consiste en plaques quadrangulaires placées sur la partie centrale et concentrées autour de l'image; la seconde se compose de fort petites plaques circulaires sur la partie centrale et d'autres plus grandes sur les deux volets. Il est évident que ces deux séries qui sont les parties essentielles de la pièce, datent, comme la sainte image elle-même, de 1040. Cependant il y a une différence, facile à reconnaître dans la facture. La première série se distingue par un dessin très-fin des figures et un bel ajustement des draperies qui parfois est même d'une élégance un peu recherchée (exemple: les plaques des apôtres); les petites images rondes sont au contraire largement et peut-être un peu grossièrement modelées et leurs contours des figures et des draperies sont fort simplement indiqués. Le caractère commun à tous ces émaux est un mauvais style stéréotypé qui est surtout accentué dans les plis des draperies, où des lignes se croisent et se brisent à tort et à travers. Ce caractère conventionnel et nettement stéréotypé est une particularité de la première moitié du XIme siècle; elle est heureusement absente dans les beaux ouvrages du Xme, tels que, par exemple, le reliquaire de Limbourg et les médaillons de la collection de A. W. Zwénigorodskoï. Toutefois ce conventionnalisme n'est encore rien à côté du désordre fantastique qui règne dans le dessin du rétable de St Marc, qui est du XIIme siècle; les lignes des draperies sont ici une véritable toile d'araignée.



Fig. 30. Le Sauveur sur l'icone de Khakhouli.

Nous empruntons à la première série des émaux de Ghélat l'image du Sauveur Pantocrator (dessin 30). Carrée, elle a été arrondie dans le haut, à cause de la place qu'elle occupe dans l'arcade. Elle forme le centre de la Déésis. En décrivant la collection de A. W. Zwénigorodskoï, nous reviendrons sur

le caractère religieux de cette face de Sauveur et la disposition de ses doigts suivant le rite théologique; nous nous bornons à signaler ici la parenté de ce type dans les deux cas. La valeur artistique de cet émail est incontestable, bien que l'allongement des proportions et l'ajustement un peu tourmenté des draperies nuisent à l'expression sévère et noble de la tête.



Fig. 31. L'Archange Gabriel ibidem.

Le Pantocrator assis sur le firmament et plus bas la Mère avec l'Enfant, entourée d'Archanges, offrent le même intérêt. A mesure que le Christ s'éloigne de l'ancien type de juge, les autres figures se rapprochent du type des émaux de J. P. Balaschow (XIIme siècle) reproduit sur le titre du présent ouvrage. La différence des faces, des expressions, des accessoires et du style est si grande que nous avons cru devoir donner ici une reproduction de cette image (fig. 32), afin de bien montrer ce qui distingue le style du XIme siècle de celui du XIIme.

Comparons ensuite le type de l'Evangéliste St Luc (fig. 33)[1] avec notre médaillon (pl. VII) afin de nous rendre compte de cette décadence même au XIme siècle.



Fig. 32. Image de la Vierge ibidem.

Si nous plaçons à côté le médaillon circulaire de St Jean l'Evangéliste, nous remarquons une facture grossière, bien que le type et le style soient les mêmes.

Les croix avec la Crucifixion qui garnissent la reliure sont particulièrement intéressantes. Ce ne sont pas évidemment des croix décoratives, mais bien des croix de cou dont l'un des volets disjoints, ou tous les deux, avaient été consolidés sur l'image.

Un médaillon en forme de croix représentant la Crucifixion doit avant tout attirer notre attention. Nous l'avons déjà mentionné plus haut comme un monument très-ancien de l'émaillerie byzantine et du style byzantin en général (fig. 35). Nombre de traits caractéristiques

[1] Notons la tête chauve de St Luc, comme sur notre planche VII. Il y a trois représentations de cet évangéliste sur l'image de Ghélat, mais un seul offre cette particularité de la calvitie.

d'une facture plutôt présumée que connue sautent ici aux yeux. Toutes les figures sur fond vert émeraude translucide sont formées avec peu de couleurs qui ne s'harmonisent pas encore; les carnations sont d'une blancheur de lait qui frappe le regard; la croix et le colobium sont de couleur pourpre-grenat; le nimbe — chrome avec croix rouge; les souliers de la Vierge — rouges; l'hémisphère — bleu émeraude; les inscriptions sont faites au moyen de simples traits d'or. A côté de cette facture on remarque des traces du style grossier de l'époque des iconoclastes ainsi que les plus anciens indices iconographiques. Le Christ n'est vêtu que du colobium; au-dessus de lui — la main bénissante (mais ne formant point le monogramme sacré); des deux



Fig. 33. St Luc ibidem.



Fig. 35. La Crucifixion ibidem.

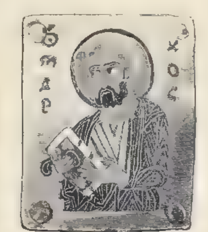


Fig. 34. St Marc ibidem.

côtés, en haut, deux anges, les mains levées dans l'attitude de la prière; plus bas St Jean et la Vierge et deux petits écussons avec les lettres IC XC. Le corps n'est pas très-habilement dessiné; par contre, les draperies sont largement et librement tracées; elles n'ont rien de schématique.

Deux croix décoratives (reproduites sur les volets de gauche et de droite) appartiennent encore aux meilleurs modèles de l'ornementation du Xme siècle et rappellent beaucoup les ornements en verres coloriés de la châsse de Limbourg. La meilleure des deux figures (fig. 37), du Xme siècle peut-être, représente St Jean le Précurseur, figure pleine de noblesse : il prêche et tient un rouleau de la main gauche. Les quatre évangélistes aux extrémités des bras de la croix sont d'un caractère très-expressif. Des deux côtés du Précurseur s'étend l'inscription grecque : κε βοήθει τω σω δȣλω κυρικων (?) μαγιστρω : „Seigneur Dieu, aide ton esclave le magister Cyrique.“

L'inscription géorgienne correspond, à ce qu'il paraît, à la précédente: „Seigneur Dieu, glorifie le roi Cyrique.“ Mais cette dernière ne sert qu'à obscurcir le sens de la précédente, qui semble indiquer un magister byzantin du nom de Cyrique. Or, sous le nom de „roi Cyrique“ on connaît le roi Abkhaze, Cyrique ou Kourken, auquel l'empereur Romain, co-régent de Constantin Porphyrogénète, conféra le titre honorifique de magister.[1] Deux autres Cyriques apparaissent entre les années 1010—1029 et 1084—1121. L'attribution de notre croix au premier, serait en désaccord complet avec le caractère de l'émail qui offre tous les signes du XI[me] siècle. Pour cette raison, nous préférons croire que la croix aurait appartenu à l'un des deux derniers Cyrique, et serait devenue, à cause de l'identité du nom, la croix de cou de ce personnage; plus tard elle aurait été disjointe et fixée, comme ornement, sur l'image de Khakhouli.

Fig. 36. Face de la croix de Cyrique.

Sur la seconde croix (fig. 36) qui, selon toute probabilité, avait représenté auparavant la face antérieure de cette première croix (une croix à deux faces),[2] on voit une excellente figure du Crucifié ainsi que les bustes de la Vierge, de S[t] Jean et de l'archange Michel d'un travail parfait. La petite croix avec les images de S[t] Constantin et de S[te] Hélène (fig. 38) qui tiennent des deux mains la Vraie Croix (sans doute une croix de cou renfermant un

[1]) Muralt, *Essai de chronographie byzantine pour servir à l'examen des annales du Bas-Empire et particulièrement des chronographes slavons.* St-Pétersbourg, 1855, a. 942. I. p. 513.

[2] Les dimensions de ces deux croix sont semblables. L'Inscription commençant par les mots Κυριε, βοήθει ne se comprendrait que si elle s'appliquait au Seigneur; mais comme elle est placée ici aux côtés de St Jean le Précurseur, ce magister doit avoir porté le nom de Jean.

morceau de la Vraie Croix et les quatre prophètes Isaïe, Elie, Elisée et Daniel est d'un travail assez grossier et date de la meilleure époque, c'est-à-dire du Xme siècle.

Les autres croix sont des croix décoratives ordinaires composées de plusieurs plaques ornées. Leurs bras sont pour la plupart ornés de petits cercles, de petites croix dentelées, de médaillons, de cœurs, etc. Au milieu de la Croix est placé le Seigneur ou, si l'artiste n'en avait pas le modèle sous la main, il est remplacé par des figures d'évangélistes.

Mais parmi toutes ces croix il y en a pourtant une, fixée au haut du volet de droite (comme pendant à la plaque antique de la Crucifixion), qui réclame le plus particulièrement notre attention. Elle est enchâssée au milieu de quatre plaques triangulaires, ornées d'émaux. Toute la surface de la croix est couverte d'un réseau de petits cercles et de petites croix à peine visibles, remplis d'un émail multicolore de la plus grande finesse. Nous n'avons jamais rencontré un travail semblable.

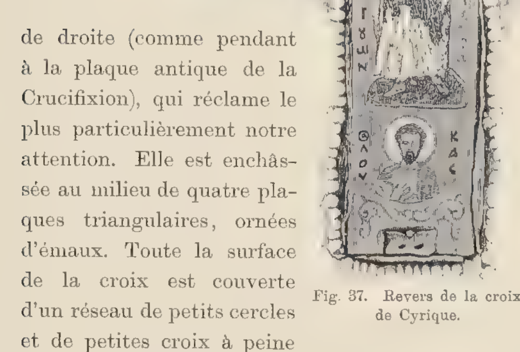
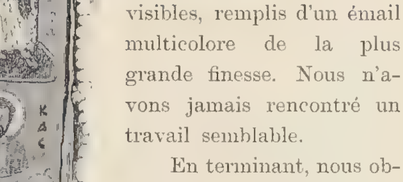



Fig. 37. Revers de la croix de Cyrique.

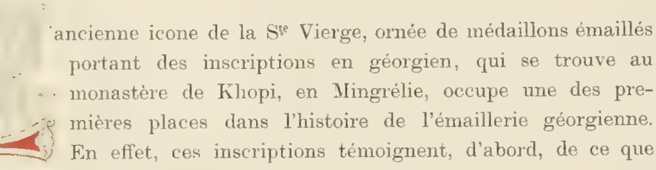
En terminant, nous observerons qu'en outre de la plaque cruciforme avec la Crucifixion, rapportée par nous au nombre des émaux les plus anciens, l'icone de Khakhouli contient deux autres médaillons de même travail et d'un type tout aussi ancien. Ce sont deux médaillons, de dimension minime, avec les bustes de la Ste Vierge et de St Théodore. Elles paraissent appartenir si non au VIIIme siècle, du moins dans tous les cas au IXme. Les fac-similés que nous en donnons (fig. 39 et 40) laissent facilement reconnaître un dessin grossier et élémentaire — dénotant le triste état de l'art byzantin à l'époque des iconoclastes. Quant aux couleurs de ces émaux, elles

n'ont pas le brillant et la variété de ceux du XIme et du Xme siècle et ne représentent qu'une gamme assez pauvre de tons profonds. Les objets en question nous offrent un ton translucide vert d'émeraude, des vêtements de couleur bleue, un himation pourpre et des cheveux de couleur également pourpre; les chairs sont rendues par un ton simple, celui de cire, parfois il est vert foncé; les détails sont d'un jaune vif.

Encadrement de la Ste Vierge Nicopéa à St Marc de Venise.

n face des monuments ci-dessus mentionnés qui, composés de différents émaux, ne donnent pas, malgré leur réelle valeur, l'impression d'un tout complet, mentionnons l'ancienne Ste Vierge Nicopéa de St Marc à Venise.[1] La tradition nous apprend qu'elle fut apportée de Byzance à Venise après l'année 1204. Cette icone (0,48 m. de haut., 0,36 m. de larg.), dont le cadre orné d'émaux est admirablement conservé, passait autrefois pour l'image miraculeuse de l'Odégétria. Mais les traits de visage de la Vierge et de l'Enfant ne correspondent nullement au type de l'Odégétria; elle appartient plutôt au type des Blachernes. Il résulte des témoignages de Constantin Porphyrogénète que cette image était une des plus riches, parmi celles qui décoraient les chapelles des églises de Constantinople. Sur le cadre seize émaux représentent les figures de la Déésis, entourées de saints, d'apôtres et de saints évêques. Les émaux d'un très beau travail datent probablement du Xme siècle.

Image de la Ste Vierge au couvent de Khopi Mingrélie.

'ancienne icone de la Ste Vierge, ornée de médaillons émaillés portant des inscriptions en géorgien, qui se trouve au monastère de Khopi, en Mingrélie, occupe une des premières places dans l'histoire de l'émaillerie géorgienne. En effet, ces inscriptions témoignent, d'abord, de ce que l'ornementation en émail a été exécutée en Géorgie et, ensuite, que cette icone, dont l'encadrement a été remanié plusieurs fois, remonte, dans ses parties principales, au Xme siècle.

[1]) Voyez *Tesoro di San Marco di Venezia*, tav. XXII, XXIII, p. 127—137.

Actuellement l'image est enchâssée dans un grand triptyque du XVII[me] siècle (le même qui renferme la croix de la reine Thamar), avec une plaque centrale en argent ciselé; il est placé près de l'iconostase pour la vénération des croyants. L'image — précieuse antiquité de la Géorgie — représente la Mère en prière devant le Sauveur, vers lequel est elle tournée de profil. Un pareil type de la S[te] Vierge était connu à Byzance, à une époque postérieure, sous le nom de la „Vierge Gracieuse."



Fig. 38. Croix sur l'icone de Khakhouli.

Cette icone, peinte, évidemment une ancienne œuvre originale, est une copie géorgienne primitive, bien que grossière, d'après un original byzantin de dimensions plus grandes. Cette copie a dû être faite encore au X[me] siècle, en même temps que la magnifique garniture métallique en haut-relief, et le nimbe émaillé. Au-dessous de l'icone, tout près du bord inférieur, on lit, sur une bordure étroite, l'inscription suivante:[1] „Très-Sainte Vierge, intercède auprès du Christ pour l'âme du roi Léon." Brosset[2] et, après lui, D. Z. Bakradzé, sont de l'avis que la face entière de l'icone a été exécutée du temps du roi Léo III d'Abkhazie, mort en 957. En effet, le nimbe, richement orné d'améthystes, de saphirs et d'émeraudes, contient huit plaques ornementales émaillées, qui se rapprochent par leur technique des émaux de l'autel de Milan (Paliotto de l'église de S[t] Ambroise), et, par le travail et la composition, de la croix de Martvili, ce qui permet de placer l'origine de ces émaux à une



Fig. 39. Image de la S[te] Vierge ibidem.

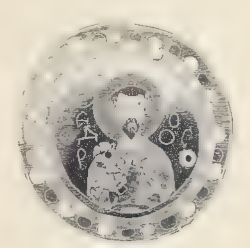


Fig. 40. Image de S[t] Théodore ibidem.

[1]) Déchiffrée par D. Z. Bakradzé.
[2]) *Voyage archéologique en Transcaucasie*, VII[me] rapport, p. 44—45.

époque reculée. Ces plaques représentent un fleuron de genre particulier, à fond pourpre foncé, avec un point rouge au milieu et des feuilles bleu clair aux bords: or, c'est sur la fameuse coupe de Chosroès, du VIme siècle, conservée à la Bibliothèque Nationale de Paris, que nous retrouvons ce type de rosace.[1] Les plaques d'un autre type sont entièrement recouvertes d'un émail émeraude translucide, parsemé de points de couleur turquoise. Par contre, le champ et les bordures de l'icone sont ciselés dans un style qui se rapproche beaucoup du travail de l'image de Khakhouli; elles se rapportent, par conséquent, aux XIIme—XIIIme siècles. Dans le champ, aux angles supérieurs, sont fixés deux fragments d'émaux d'un beau travail grec et portant des inscriptions grecques, également du Xme ou du commencement du XIme siècle. Leur type est celui que nous connaissons bien depuis l'époque de Constantin Porphyrogénète. L'un des fragments représente Jésus-Christ bénissant (il est drapé d'un chiton de deux couleurs); sur l'autre apparaissent dans le ciel les bustes des archanges Gabriel et Michel, les têtes inclinées et les mains recouvertes.

Il est bien probable que ces parties n'aient été fixées sur l'icone qu'à l'époque de sa restauration. L'inscription sur la face postérieure, recouverte d'une feuille d'argent, est la suivante: 1° „Très-Sainte mère du Verbe Divin, glorifie de ta gloire le couronné de Dieu, le puissant et invincible roi des rois David, fils de Roussoudani,“ et 2° „Très-Sainte Reine, viens secourir et intercéder pour celui qui avec zèle a orné ta sainte image, l'éristaw des éristaws, le mandatourt-oukhouzès (protomandateur) Dadiani Bédan et la déopalt-déopali Khavschak, grâce aux dons de laquelle a été garnie d'argent la face postérieure de cette icone.“ Il ressort de ces inscriptions que la sainte image fut ornée (probablement, d'un encadrement avec émaux) du temps du roi David IV Narin (1243—1259), et que l'épouse du prince Bédan avait fait recouvrir à ses frais d'une feuille d'argent le revers de l'icone, soit à la même époque, soit plus tard. Le prince Bédan, à en juger par les dons nombreux offerts par lui au monastère de Khopi, a dû avoir réuni une grande collection d'objets saints antiques.

Dix médaillons émaillés sont disposés le long du bord de l'icone: ce sont, à la bordure supérieure, la déésis, c'est-à-dire le Sauveur entre St Marie et St Jean Baptiste; plus bas St Pierre et St Paul, St André et St Grégoire le Théologue; tout au bas les évangélistes St Matthieu, St Marc et St Luc. Les inscriptions géorgiennes sur les médaillons sont en émail rouge. Près du nom

[1]) Longpérier, *Annali del Instituto di Roma*, XV, 1843, p. 100. — Chabouillet, *Catalogue ... des camées ... de la Bibliothèque Impériale*, Paris, 1858, p. 364—365. — De Linas, *Origines de l'orfévrerie cloisonnée*, I, p. 224—226.

„Saint Théologue" on voit gravé le nom de „Jean" et, en effet, pour la série iconographique complète, seul l'évangéliste St Jean manque. Cependant en réalité l'image représente St Grégoire le Théologue, et non St Jean le Théologue, car on voit ici un saint drapé d'un omophore semé de croix. Cette erreur nous amène à supposer que Bédan s'était servi de plaques émaillées qu'il avait en réserve, ou bien appartenant à une ancienne image sainte, et que vers la fin du XIIIme siècle l'art de l'émaillerie n'était plus connu, du moins en Géorgie.

Le dessin de ces émaux ne donne que les contours généraux des figures saintes, conformément à l'état grossier de l'art byzantin au moment de sa décadence à la fin du XIIIme et du XIVme siècle. Le style n'a plus rien de son caractère original; les contours sont grossiers et lourds, et les draperies, reproduites dans leurs traits généraux, ne sont qu'embrouillées. Par contre, les couleurs se présentent vives et brillantes et conservent toute leur fraîcheur, comme c'est ordinairement le cas dans les émaux géorgiens.

Le Sauveur bénit, les deux doigts réunis (en sa qualité de Pantocrator), tandis que l'évangéliste St Luc fait le geste de la bénédiction, les trois doigts rapprochés. La bénédiction à la manière grecque est réservée à St André et à St Grégoire. L'apôtre St Paul tient les Evangiles de sa main droite recouverte et presse la gauche contre sa poitrine, de même que St Matthieu et St Marc. Ce qu'il y a d'étrange c'est que St Paul est représenté avec une barbe et des cheveux noirs. Le Sauveur se distingue par ses cheveux marron clair (comme sur les mosaiques des XIme et XIIme siècles); il porte un chiton d'un rose pâle et un himation transparent bleu foncé. De la même couleur rose est aussi l'himation de St André, tandis que le vêtement de dessus de St Paul, de St Matthieu et de St Jean Baptiste est émeraude foncé. L'évangéliste Marc apparaît vêtu d'un chiton couleur turquoise, d'un ton vif. Les nimbes sont de couleur turquoise de différentes teintes ou jaune vif.

Icone de la Ste Vierge de Khakhouli du monastère de Khopi, en Mingrélie.



Une autre image peinte de la Ste Vierge, avec l'enfant Jésus au bras droit (fig. 41), copiée de l'icone de la Ste Vierge de Chalcopratis à Constantinople et placée dans un reliquaire d'or (0,45 m. de haut sur 0,36 m. de large), est conservée dans le même monastère de Khopi. C'était jadis une œuvre émaillée d'une rare beauté. Tout le champ autour de la figure avait été rempli d'ornements de caractère végétal, admirablement fins en émail sur or. De

ce champ il ne s'est conservé que quelques rares fragments dans l'angle droit, en haut, tout le reste est actuellement rempli de petites feuilles ciselées en or ou en argent doré. Parmi ces morceaux on voit encore une plaquette



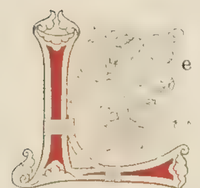
Fig. 41. Icone de la Ste Vierge du monastère de Khopi, en Mingrélie.

en émail, avec un fragment du nom de la Ste Vierge ΘΥ, et une autre portant les inscriptions fragmentaires ΡΓ et ΕΠΗΚΟΟΣ.

Les nimbes en relief de la Ste Mère et de l'Enfant Jésus, conservés en partie, sont remplis de rinceaux usuels de vigne en émail. Le cadre de l'icone, au contraire, possède encore son revêtement primitif en or ciselé, avec de magnifiques bandes d'entrelacs et de palmettes, offrant à certains endroits des médaillons et de petites images en forme de plaquettes carrées.

Autrefois l'icone était ornée de dix médaillons de forme ronde, mais aujourd'hui il n'en reste que trois sur le bord supérieur, trois sur le bord inférieur, un médaillon sur l'un des bords latéraux, et en outre deux petites images. Pourtant l'ordre de la disposition naturelle des pièces n'a pas été observé lors de l'arrangement primitif. L'ensemble de l'icone a été confectionné en Géorgie et l'artisan paraît ne pas avoir possédé la quantité nécessaire d'émaux. Pour cette raison, en haut, au milieu, la déésis (?) a dû céder la place à la figure de St Théodore, apparaissant entre le Christ et la Ste Vierge; des deux côtés, au lieu des évangélistes, viennent les images de St Grégoire le Théologue, de Basile le Grand, de St Nicolas le Thaumaturge et de St Démétrius, martyr. Tous les médaillons accusent le même travail et semblent appartenir à la première moitié du XIme, ou même à la fin du Xme siècle. Ce qu'il importe de relever ici, c'est la liberté et le grand caractère des types, ainsi que l'expression de chaque personnage. La représentation de St Nicolas peut être considérée comme le type le plus excellente du saint. Il est figuré donnant la bénédiction avec ses deux doigts rapprochés, ainsi que cela est établi pour le Christ Pantocrator. Le port de la tête du jeune St Démétrius un peu tournée de côté offre encore plus de liberté et de caractère. Le saint porte une cuirasse d'or, et par-dessus un manteau couleur émeraude. Mais c'est surtout dans la tête du Sauveur que l'art de l'artiste émailleur atteint son plus haut degré de perfection. Cette tête représente déjà la transition du type antique encore peu déterminé du Xme siècle à la face puissante, qui constitue le trait caractéristique des images du Sauveur dans les mosaïques des XIme et XIIme siècles. Le Sauveur donne la bénédiction à la manière grecque. Les couleurs offrent une certaine recherche dans les demi-tons, comme, par exemple, la teinte olivâtre du corps et des parties ombrées, différentes nuances de bleu, de turquoise et d'émeraude dans les nimbes etc.

Icone de la Ste Vierge du monastère de Martvili, en Mingrélie.

Le principal monastère de la Mingrélie, Martvili, conserve dans son église, à droite de l'iconostase, une grande icone en argent ciselé, en forme de triptyque, de 1 m. 16 centimètres de large sur 82 centimètres de haut — offrande d'Eudémon Tschkhondidéli, c'est-à-dire de l'évêque de Martvili, de l'année 1644. Ce triptyque, d'une exécution grossière habituelle en Géorgie, sert de cadre à quelques précieuses reliques vénérées au XVIIme siècle.

Sur ce triptyque sont disposés une staurothèque, une petite icone dite „de supplication“ avec l'image en émail de la déésis (voir plus loin); au centre, une petite image sur or de la Ste Vierge d'une rare beauté et d'un excellent travail artistique.

Cette image a 0,32 m. de haut sur 0,24 m. de large, tandis que la figure de la Ste Vierge, représentée en pied, ne comporte que 0,25 m. La beauté de l'exécution artistique, le type matrone plein de majesté, le style grandiose de la face, de la pose et des plis — tout cela nous permet de rapporter l'image au Xme siècle; elle pourrait être même considérée comme le modèle des magnifiques et élégants bas-reliefs en marbre, conservés après la chute de Byzance sur les murs de la cathédrale de St Marc. L'Enfant Jésus, reposant sur le bras gauche de la Mère, tient de sa droite un rouleau et approche sa main gauche du visage de la Mère, qui, le regard fixé sur l'Enfant, calme son agitation en pressant sa main droite sur la poitrine avec le geste de la prière. En un mot, nous avons là un magnifique sinon le plus beau type de la Ste Vierge Odégétrie. Le groupe occupe l'intérieur d'un arc, représentant l'Eglise terrestre; le long des colonnes rampent des branches de vigne; au milieu des rinceaux apparaissent des pierres précieuses, parmi lesquelles se distingue particulièrement un gros saphir; aux angles de l'arc, c'est-à-dire comme aux angles d'un ciborium on voit des rinceaux ciselés, avec des fleurs en forme de perles. Les vêtements de la Mère et de l'Enfant sont ornés de feuillages, avec des roses, formées par un pointillé très-fin.

Dans les mêmes angles du ciborium on a fixé deux plaques rondes émaillées, très-petites, d'un diamètre de 0,018 m., avec les bustes de Jésus-Christ, comme Pantocrator, donnant la bénédiction avec deux doigts rapprochés, et de la Ste Vierge, représentée en Orante, les bras élevés vers le ciel, d'un travail admirable. Le dessin, beau dans sa simplicité, les couleurs profondes et diaphanes sont un indice sûr de l'époque florissante de l'émaillerie byzantine, et nous autorisent à rapporter ces deux petites plaques à la première moitié du Xme siècle.

Sur la bordure, entourant l'icone et n'ayant qu'une largeur de 0,045 m., sont disposés six médaillons émaillés de forme ronde, d'un diamètre de 0,035 et 0,04 m., ainsi que trois plaques émaillées, très-petites, dont le diamètre n'excède pas 0,015 et 0,02 m. Les premiers médaillons, comparés à ceux dont il a été question plus haut, offrent un travail plus grossier, en même temps qu'un dessin peu correct, bien qu'il soit d'un caractère imitatif et conventionnel; seule la beauté des couleurs nous permet de rapporter les

émaux de cette série au commencement du XIme siècle. Les inscriptions sur les médaillons sont tantôt exécutées en émail rouge, tantôt elles sont niellées, et cela évidemment par l'artisan qui avait confectionné l'icone. La petite image de l'évangéliste St Matthieu était d'abord privée de tout inscription et d'ailleurs la figure représentée ne correspond nullement au type d'évangéliste. L'artisan aura dû choisir cette plaque dans le nombre de celles qu'il avait par hasard sous la main; ensuite il aura découpé l'inscription dans l'une des plaques de sa réverse, en forme de deux petits morceaux couverts d'émail bleu clair, mais la lettre Θ lui manquait, ou bien il la tenait pour inutile: il en résulta l'inscription @ MATEOC. Ces fragments d'émail présentent un grand intérêt à cause de leur couleur bleu clair et de leur fond blanc; car on ne connaît pas d'émaux de ce genre conservés intacts. Le type de St Jean l'Evangéliste, complètement chauve, paraît aussi quelque peu étrange. Chacun des évangélistes lit dans un livre d'évangiles ouvert; leurs vêtements sont un himation bleu foncé et un chiton couleur turquoise, ou, à l'inverse, un himation couleur turquoise et un chiton bleu foncé. Sur deux des médaillons, fixés au milieu du cadre, en haut et en bas, on aperçoit la figure de l'apôtre St Paul. Quant à la représentation de St Cyr qui s'y trouve aussi, sa signification n'est pas très-claire. Ce saint, originaire d'Alexandrie, médecin du corps par profession et médecin des âmes par vocation, souffrit le matyre sous Dioclétien, avec son compagnon, le médecin Jean.[1] Il existait à Constantinople une église placée sous l'invocation de ces deux martyrs. L'un des médaillons représente St Cyr sous les traits d'un vieillard à cheveux blancs, la figure bénigne; il est vêtu d'un chasuble de pourpre foncé. Les petites plaques représentent le bienheureux St Marcien (OCHOC MAPKYANOC), vieillard à cheveux blancs et portant la même chasuble, à la main gauche avec un livre d'évangiles et une petite croix blanche à la main droite. C'est un magnifique émail du Xme siècle. Plus loin figure St Basile le Grand les évangiles à la main, vêtu d'un omophorium semé de croix; cet émail est de la même époque. Les nimbes sur les deux plaques sont de couleur émeraude transparente. Enfin, la troisième plaque contient une très-petite image de l'apôtre St Pierre, avec l'inscription: ΠЄΤЪ — curieux spécimen du plus ancien émail du VIIIme—IXme siècle. La tête de l'apôtre, quoique d'un type antique, offre pourtant le caractère byzantin; le corps est couleur de cire; St Pierre est vêtu d'un chiton bleu clair avec

[1]) *Menologium Græcorum*, ed. card. Albani. Urbini. 1727. II, p. 147; III, p. 145.

un clave jaune vif et d'un himation couleur turquoise clair; le fond de la figure est émeraude.

Comme conclusion, qu'il nous soit permis d'émettre la supposition suivante. Sous le règne de l'empereur Marcien et de l'impératrice Pulchérie, Cyr (450—457), l'ancien préfet, le constructeur des murs de la ville, fonda à Constantinople l'église plus tard renommée de la Ste Vierge „de Cyr", où se trouvait l'image miraculeuse de la Ste Vierge „Cyriotisse", jouissant d'une grande vénération à Byzance.[1] Quoique les sceaux byzantins représentent le type de cette Ste Vierge sous la figure de la Ste Mère tenant des deux mains sur le sein un médaillon avec l'image de l'Enfant, il ne faut pas trop se fier aux types reproduits sur les sceaux, comme nous avons déjà eu l'occasion de le dire et comme cela est confirmé par les numismates. Ne se pourrait-il pas que l'étrange combinaison de Cyr et de Marcien sur l'image de la Ste Vierge indiquât directement la miraculeuse icone de la Cyriotisse, les saints ayant été choisis exclusivement dans Byzance et placés dans de grandes images, au lieu de personnages historiques, en vue de leur commémoration dans cette église?

Icone du Sauveur du monastère de Ghélat.

L'icone du Sauveur, au monastère de Ghélat, près de Koutaïs, avec une face peinte d'ancien travail géorgien, avait été jadis un objet d'une grande beauté et enchâssée dans un riche cadre; elle est à demi détruite actuellement et tombe en poussière à cause de sa grande vétusté et de sa mauvaise conservation. L'image avec sa bordure n'a pas plus de 0,48 m. de haut sur 0,30 m. de large. De l'image peinte il ne reste plus que le visage, exécuté dans l'ancien ton blanc et olive clair, une partie du cou et de l'himation rouge pourpre, ainsi que la main donnant la bénédiction grecque. A l'endroit de la main gauche s'est conservée, directement fixée sur la couleur de fond, la plaque d'or d'un livre d'évangiles fermé, orné d'un saphir et d'une améthyste. Le champ autour de la figure est rempli d'une feuille en or ciselé sur laquelle se produisent des ornementations d'un relief extraordinairement fin, représentant des bourgeons de vigne.

[1]) Ducange, *Constantinopolis christiana*, Lutetiæ Parisiorum, 1782, p. 87. Mon travail : *Les églises et les monuments byzantins de Constantinople* (texte russe), p. 14, 26, 98, 138.

Le nimbe du Christ (fig. 42), d'une largeur de 0,03 m., est exécuté sur une plaque en relief qui est fixée sur la couleur de fond; des rinceaux vert émeraude avec des fruits d'or et des boutons rouges apparaissent sur le fond bleu du nimbe; les bras de la croix du nimbe offrent un fond blanc parsemé de végétation et, au centre de chaque bras, sont fixés cinq hyacinthes. La même beauté du travail évidemment byzantin apparaît aussi dans une toute petite plaque ronde, portant le nom du Christ; l'autre plaque manque.

La bordure du cadre est couverte de rinceaux ciselés et recouverts par-dessus de niellures de la plus grande finesse. Le long de cette bordure sont disposés les dix médaillons d'or qui se sont conservés jusqu'à nos jours, ayant un diamètre de 0,03 m.; dans leur nombre cinq sont en relief, et portent des inscriptions grecques; ils ont été recouverts, au XVme ou au XVIme siècle, d'émail vert et bleu foncé. Six médaillons exécutés, comme le nimbe et le fond ciselé, au XIIme siècle, en émail cloisonné géorgien-byzantin, portent des inscriptions géorgiennes. L'émail offre les mêmes qualités de solidité et de vivacité de couleurs, le dessin — les mêmes défauts qui distinguent les médaillons de l'image du monastère de Djoumati (voyez plus bas), ces derniers nous servant de modèles à cause de leurs grandes dimensions.



Fig 42. Nimbe sur l'image du Christ au couvent de Ghélat.

Le médaillon émaillé du centre représente l'hétoimasie; son inscription géorgienne désigne l'objet représenté par le mot „sakhdari“, qui signifie trône, siège, temple; sur le trône sont placées une croix et une couronne, et derrière lui on aperçoit la canne avec l'éponge et la lance. Un médaillon latéral qui s'est conservé représente dans la zone supérieure le buste d'un archange en adoration devant le trône; son nimbe émeraude et ses ailes couleur grenade offrent la combinaison luxueuse et favorite des

Byzantins, hyacinthes avec émeraudes. Sur les bordures latérales on voit en outre un médaillon avec les bustes de l'apôtre St Pierre (placé ici à gauche du Christ) et de l'apôtre St Paul (à droite du Christ), portant des himations de deux couleurs, rouge et bleu foncé. Au bas s'est conservé la seule image de l'évangéliste St Luc tenant le livre d'évangiles; la grossièreté de la figure et du dessin témoignent suffisamment d'un travail géorgien. Enfin, la bordure inférieure contient un médaillon émaillé, figurant un buste d'un saint inconnu, évidemment de travail byzantin. La différence entre l'émail géorgien et grec saute aux yeux : dans l'un apparaissent des couleurs éclatantes et saturées, le rouge, le vert et le bleu clair dominent; dans l'autre nous trouvons des demi-tons, un nimbe azuré, des cheveux marron clair, un teint olive jaunâtre, le pourpre du chiton de teinte bleuâtre ou couleur de fumée et un himation couleur émeraude. Le dessin de la tête et de la figure est d'une finesse artistique.

Aux deux côtés de ce médaillon s'étale une inscription géorgienne niellée, déchiffrée par D. Z. Bakradzé et nommant le fondateur de l'image qui est Svimon Tschkhondidéli, évêque géorgien du temps du roi Démétrius (1125—1154); suivant l'indication du même savant, il est fait mention de ce personnage dans des documents manuscrits vers 1141. A part le médaillon byzantin qui pourrait être d'une époque plus ancienne, les émaux se rapportent à la moitié du XIIme siècle et le nom d'Assan de Tschkhondidi (actuellement Martvili), indiqué dans l'inscription comme l'auteur de l'image, prouve l'origine géorgienne de ces émaux.

Triptyque du monastère de Shémokhmédi, en Gourie.

Parmi les antiquités du monastère de Shémokhmédi se conserve un précieux monument de l'émaillerie byzantine (fig. 43). C'est une petite image, enchâssée dans un triptyque d'argent, de dimensions modestes (0,29 m. de haut sur 0,14 m. de large). Ce dernier, d'origine assez récente, est recouvert d'ornements grossiers, de pierres précieuses et de médaillons d'or avec des turquoises et des hyacinthes.

Nous avons là devant les yeux un volet d'un ancien triptyque byzantin, peut-être même est-ce la plaque du milieu, figurant un petit iconostase, enchâssé dans un cadre; sa face postérieure est recouverte d'une feuille d'argent dorée, où surgit, au milieu d'une bordure ornementale ciselée

du XIme ou du XIIme siècle une croix „fleurie“, avec des pattes d'acanthe en bas et la légende $\overline{IC}$ $\overline{XC}$ NI KA. Cette plaque est évidemment d'une origine plus récente, car les tenons qui unissent les deux faces sont fixés dans plusieurs endroits, comme on le voit sur le dessin, au beau milieu des inscriptions etc. Il n'en est pas de même pour l'image elle-même, qui est évidemment d'une composition primitive. Cela nous est démontré d'abord par la bordure de deux centimètres de large, semée de pierres précieuses et de perles, et couverte



Fig. 43. Petite image au couvent de Shémokhmédi, en Gourie.

du plus fin émail; ensuite, par la bordure composée de bandes d'émail cloisonné en festons carrés qui forment de petites croix sur des fonds polychromes en mosaïque; enfin, et le plus particulièrement, par le choix des sujets.

Au milieu sont représentées : dans le premier tableau, la descente aux Enfers ou la Résurrection (ἡ ἀνάστασις d'après la légende habituelle). Le Christ apparaît faisant sortir Adam et Eve des enfers; sur les côtés, David et Salomon debout dans leurs tombes; dans l'autre tableau — l'Annonciation (ἡ χερετισμός) : ici la Ste Vierge, qui a quitté son siège, tient à la main gauche

des outils de tisserand et presse la main droite sur son sein, avec une expression d'étonnement; l'archange fait le geste de la bénédiction et s'approche rapidement, une mesure dans la main gauche. Les deux scènes de l'Annonciation sont liées l'une à l'autre par le parallélisme d'Eve et de la Ste Vierge. Au-dessus de ces images sont disposées trois plaques contenant les bustes du Christ, placé au milieu des apôtres St Pierre et St Paul; en bas trois images du grand-martyr St Pantéléïmon, entre St Cosme et St Damien. Ainsi, nous avons ici en miniature une icone de „supplication" ou un genre de δέησις, le petit iconostase offrant la forme de ce qu'on appelait dans l'ancienne Russie des „iconostases en buste".

Toutes ces figures émaillées appartiennent à la meilleure époque, qui ne dépasse pas la fin du Xme siècle. Le dessin, par la pureté et la simplicité des types, par l'absence de détails embrouillés et fantastiques et par la largeur du style, paraît même correspondre à la première moitié du Xme siècle; c'est particulièrement apparent dans les têtes de St Pierre et de St Paul, tant elles contiennent de simplicité et de caractère antique. Il importe de relever ici que les saints Cosme et Damien ont la chevelure noire et portent tous les deux une petite barbe; St Damien tient dans les mains un mortier de médecin avec sa molette, recouvert d'une cloche de verre, St Pantéléïmon — des tablettes et une lancette.

Les vêtements des personnages représentés sur ces émaux sont de deux couleurs, le plus ordinairement bleu foncé turquoise, quelquefois avec des raies de couleur grenade; une chasuble également de couleur grenade revêt Eve.

La pureté frappante des tons, la précision des détails, une exécution pleine d'assurance, l'harmonie générale des tons chauds et profonds, tout, en un mot, offre une coïncidence complète, comme technique, de ces émaux avec ceux qui ornent le reliquaire de Limbourg.

Encadrement de l'icone du monastère de Kozkhéri, en Mingrélie.



Un monument fort curieux de l'émaillerie byzantine se trouve au milieu des montagnes sauvages du nord de la Mingrélie, dans le pauvre village de Kozkhéri, situé à neuf verstes de distance de la ville de Zougdidi. C'est un tout petit cadre en or émaillé d'une ancienne image de la Ste Vierge, de 0,20 m. de haut sur 0,16 m. de large (l'image elle-même a à l'intérieur 0,10 m. de haut sur 0,7 m. de large). L'inscription nous apprend que cette image

fut, en 1640, fixée par le roi Dadiani Lévan sur une plaque contenant la figure peinte du Sauveur (bien qu'il s'y trouve aussi quelques petites plaques rondes avec le nom $\overline{\text{MP}}$ $\overline{\Theta\text{V}}$). L'inscription, assez longue, nous apprend en outre que le roi, conjointement avec son épouse et aux frais de cette dernière, avait orné d'or et d'émail la face du Sauveur[1] et que, après le

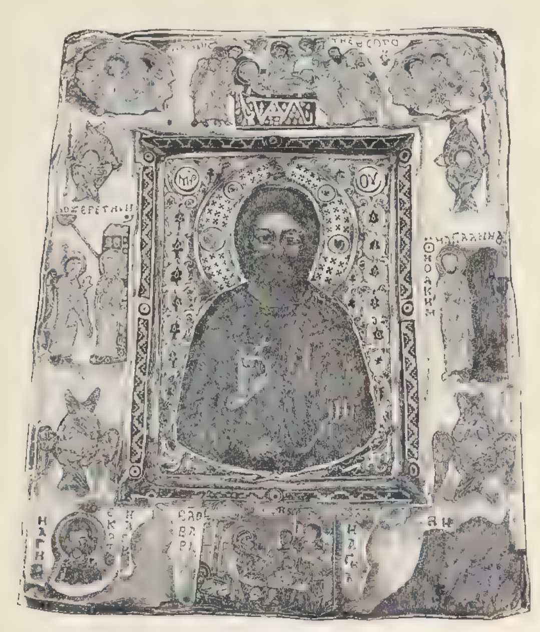


Fig. 44. Image du monastère Kozkhérie, en Mingrélie.

décès de la reine, il avait placé l'image dans un grand reliquaire d'un travail qui paraît fort laid, même au milieu des images géorgiennes de l'époque postérieure. Ce reliquaire contient les figures des Prophètes et les emblêmes symboliques de la Vierge.

L'image de la Ste Vierge possède un fond émaillé bleu foncé légèrement relevé, sur lequel montent en sens vertical des rinceaux blancs de la vigne, avec des feuilles de palmier au milieu, et des boutons rouges non encore

[1]) L'émail est désigné ici par le terme persan „*minakari*"; voyez l'Introduction.

complètement ouverts aux côtés. Le nimbe, également pourvu d'un faible relief, est orné de méandres bleu foncé et rouges avec de petits cercles qui s'alternent et laissent voir dans leur intérieur des palmettes rouges sur champ couleur turquoise. La bordure est remplie d'un dessin en forme de festons carrés ou de cases d'échiquier.

La bordure du reliquaire en or offre un intérêt bien plus grand. Contrairement au système habituel de l'ornementation consistant en médaillons émaillés, fabriqués exprès et soudés ou même cloués dans différents endroits, cette bordure est elle-même toute couverte d'émaux. Il résulte de là que la bordure présente une rangée de plaques émaillées, exécutées et cuites toutes à la fois, et non pièce par pièce. Nous devons bien appliquer la supposition d'un travail de ce genre à un grand nombre d'émaux, mais le seul et unique exemple réel où nous pouvons étudier la sûreté de la main de l'émailleur byzantin nous est offert par la pièce en question.

L'encadrement affecte la forme d'une feuille ornée de miniatures aux marges. En haut, au milieu, apparaît l'Assomption de la Vierge, à droite et à gauche deux scènes apocryphiques : un ange emporte l'apôtre St Jean d'Edesse à Jérusalem, vers la couche funèbre de la Vierge, un autre ange porte un autre apôtre vers Jérusalem. Les deux scènes sont entourées de nuages et les figures ne sont visibles que jusqu'aux genoux. Les images émaillées n'ont ni bordures ni divisions architecturales, comme les miniatures entourant le texte des manuscrits du IXme et du XIme siècles. Les champs latéraux contiennent les scènes de l'Annonciation et de la rencontre de Joachim avec Anne (la figure de Joachim est la seule qui se soit conservée); en bas et en haut on aperçoit des chérubins et des séraphins à six ailes, deux par deux. Le champ inférieur reproduit la scène de la Nativité du Christ; sur les côtés auraient dû se trouver, à en juger par l'inscription, les images de Ste Catherine et de Ste Barbe, martyres, mais la première est remplacée par St Théodore le Tiron, et la seconde manque complètement. A droite auront dû également figurer les Saintes Femmes, mais ici un fragment de la feuille a été emporté.

Les sujets iconographiques étant reproduits d'après un type strictement déterminé, les seules scènes apocryphiques offrent un certain intérêt. Dans l'icone de l'Assomption, la Vierge est étendue sur sa couche funéraire, recouverte d'une draperie verte; le Christ reçoit dans ses bras étendus l'âme de la Mère; deux anges descendent en versant des larmes; les apôtres se pressent en deux groupes près du chevet et des pieds; St Pierre agite l'en-

censoir et St Paul est en prières. Dans la scène de l'Annonciation, un rayon lumineux tombe du haut de l'hémisphère sur la Vierge qui se tient debout sur un tapis vert, sa quenouille à la main; derrière elle on aperçoit un riche siège et des édifices. St Joachim — une belle figure d'homme à la fleur de l'âge — tient un rouleau et fait le geste de la bénédiction. La Nativité est figurée avec l'ablution de l'Enfant Jésus exécutée par deux femmes de service.

Malgré l'extrême petitesse des figures, le dessin a peu souffert, et les couleurs encore moins; cependant, à en juger par la profusion de l'émail rouge et par la prédominance des teintes bleu cendré et turquoise, le travail ne saurait être antérieur à la seconde moitié du XIme siècle.

Petites images de la collection J. P. Balaschow.

A côté de ces émaux byzantins il faut ranger deux petites images saintes de la collection J. P. Balaschow à St-Pétersbourg. Nous devons à l'obligeance de leur possesseur de pouvoir orner le titre du présent ouvrage d'une reproduction réduite de ces deux monuments. Leurs dimensions et leurs procédés d'exécution nous permettent de supposer qu'ils ne sont qu'une partie d'une œuvre byzantine monumentale. Mais, transportées au Caucase, elles ont servi à orner une reliure d'évangiliaire confectionnée dans le courant du XVIIIme siècle. Les deux monuments semblent avoir appartenu à une grande plaque métallique sur laquelle ils étaient fixés au moyen de rivets. La figure de St Démétrius y avait été fixée avec sa plaque d'or, où est ménagée l'alvéole pour l'émail, comme le prouvent les dix-huit petits trous de la bordure. L'image de la Vierge a dû également être ainsi fixée sur la plaque, mais seulement après avoir été enlevée de sa place primitive : ce qui le démontre, c'est l'existence de petits trous sur les bords de l'alvéole, dont quelques-uns se trouvent juste à l'endroit de l'ornement qui manque maintenant. Cette circonstance nous met à même de distinguer le procédé technique des deux époques. Cette pièce avec son épaisse couche d'émail (un pouce) a souffert plus que les autres.

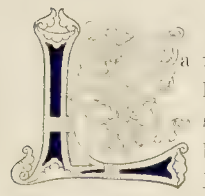
L'étude des procédés techniques de ces deux monuments est d'un grand intérêt. Au revers de la petite plaque de St Démétrius apparaissent les contours généraux faits au poinçon; les traits de visage ne sont pas du tout tracés, tandis que les lettres ont été profondément imprimées; le peu d'épais-

seur de la couche d'émail annonce un émailleur très-habile du Xme ou de la première moitié du XIme siècle. Le fond est vert translucide; vu la difficulté d'obtenir un ton émeraude pur, ce fond est très-restreint, et la figure occupe presque toute la place disponible. Le coloris de l'émail est, au milieu des autres couleurs, extrêmement harmonieux; mentionnons, par exemple, le petit cercle rouge du nimbe parsemé de points blancs qui imitent des perles sur le bandeau rouge. Aussi le champ du nimbe, d'un bleu turquoise, conformément aux conditions iconographiques, a-t-il des reflets vert foncé au lieu du bleu de ciel ordinaire; les cheveux presque noirs du martyr sont devenus, par suite de la décomposition de l'émail, brun foncé. Les carnations sont d'un rose chaud et profond. La juxtaposition de l'himation vert et du chiton bleu clair produit un effet très-heureux. Le premier (πράσινος) est orné de feuilles rouges de lierre; les bracelets et le tablion jaune chrome sont rehaussés d'émeraudes, d'améthystes et de perles. A noter les haut de chausses (bracci) blancs avec une pierre verte près de la plante des pieds. Le sol ondé bleu de ciel, vert et bleu turquoise est traité à la manière des mosaïques. Dans la composition il convient de remarquer le regard du saint de gauche dirigé vers le Sauveur et les mains tendues dans l'attitude de la prière.

Signalons encore une autre Vierge avec des archanges, également de la collection de J. P. Balaschow, et qui semble appartenir à une époque plus récente, à la fin du XIIme sinon au commencement du XIIIme siècle. Cependant, en raison de son originalité, c'est encore un monument très-remarquable. Le sujet (si l'on en juge par la Ste Vierge de Ghélat décrite plus haut) se range dans la catégorie des plaques d'ornement dont on avait coutume de parer des images miraculeuses et qui en expliquaient en même temps le sens. La Vierge est assise sur un trône somptueux, dans l'attitude d'une Orante; elle lève les mains, comme pour aspirer à la béatitude céleste, de même que la femme mystérieuse de l'Apocalypse; deux archanges se tiennent derrière elle. C'est un thème qui date de l'ancienne époque grecque et que l'art byzantin a développé dans tout un cycle de compositions. Le fond vert cuivre et les lettres blanches marquent le XIIIme siècle. Le trône, représentant un beau travail de sculpture sur bois et d'incrustation, de pierres précieuses et de perles, est rouge, bleu clair, bleu turquoise, cendré et blanc. La Vierge est vêtue d'un chiton bleu de ciel et d'un maphorium cendré; le nimbe se compose de pousses d'acanthe rouges et jaunes. L'expression exagérée que lui donne la dilatation de la prunelle des yeux fait pendant à la finesse exagérée des mains, extraordinairement petites.

Les deux archanges offrent plus d'un trait intéressant pour la caractéristique du style byzantin postérieur. Leurs nimbes sont d'un jaune de chrome, les cheveux épais d'un brun marron, les têtes petites. Leur costume consiste en une tunique vert clair avec épaulières et lorones; ils portent aux pieds des bottes blanches. Sous les pieds de l'un des anges s'est encore conservé un ornement fait de rinceaux d'acanthe qui devait représenter les sphères célestes. Les émaux, à l'exception du rouge et du cendré qui offrent une surface poreuse très-décomposée, sont d'une conservation admirable. Malgré tous les défauts techniques, cette image de la Vierge est unique dans son genre à cause de ses dimensions minimes et doit occuper, à bon droit, une place importante dans l'iconographie byzantine.

L'image de St Théodore à l'Ermitage.


La figure sur plaque de cuivre de St Théodore Stratélatus, de la collection Basilewsky,[1] appartenant actuellement à la section du Moyen-Age à l'Ermitage Impérial de St-Pétersbourg est un des émaux byzantins les plus intéressants. Il est probable que cet émail n'était pas destiné à servir d'image sainte; il a dû faire partie d'un objet inconnu de grandes dimensions, dont il décorait un des côtés; puis il fut entouré sur trois côtés d'une bordure ornementale enlevée d'une image ou d'une reliure. Ceci est prouvé par les dimensions des bordures ornementées, par la disposition des images ciselés des saints martyrs Démétrius, Panteleïmon, etc. La bordure est tenue dans un style sévère qui ne peut certainement pas être postérieur au XIVme siècle, ni antérieur au XIIme; car ses contournures, ses oves et ses tresses imitent le filigrane cloisonné et strié (et non tordu et roulé), qu'on employait généralement à Byzance et dans le Nord de l'Europe aux XIIme et XIIIme sièlces. Cette petite image est d'ailleurs fort bien conservée, y compris ses couleurs, ce qui, on le sait, est très-important dans les émaux.

St Théodore que l'inscription appelle „le destructeur des reptiles",[2] est représenté dans un bois au milieu de hautes herbes; son cheval est attaché à un

[1]) A. Darcel et A. Basilewsky, *Collection Basilewsky*, Paris, 1874. *Catalogue*, p. 26, pl. XIV. — Labarte, l. c., III. p. 436, pl. 105. Dans la première édition la reproduction est excellente de tous points, dans la seconde les couleurs sont pâles.

[2]) Ὁ ἅγιος Θεόδορος, ὁ β (λ? α?) θηριάκης. Les lettres douteuses sont des abbréviations; aussi ne faut-il pas lire βαθηριάκης, ce qui n'est pas d'ailleurs un mot grec; cependant βασιλεύς βλαπο.... n'est pas moins fantaisiste que ὁ βοηθὸς etc.

arbre; lui-même, tenant un bouclier de la main gauche, tue avec une lance un serpent rampant. Le saint est vêtu d'une cuirasse romaine damasquinée d'or, mise par dessus une tunique rouge et d'un court sagum pourpre, presque noir (d'un beau travail), sur lequel se détachent des feuilles de lierre et des perles. Les bottes d'étoffe (ὑποδήματα) enroulées de courroies sont garnies de genouillères métalliques. Le bouclier fait d'un treillis de roseau broché de soie, et pourvu au milieu d'une bossette (en jade blanc?), ornée de pierres précieuses et de perles, ainsi que l'ornement du nimbe et le costume sont bien du XIIme ou du XIIIme siècle, où tous ces détails sont très-fréquents. Le tronc et le sommet de l'arbre offrent un mélange curieux de type ancien et de matérialisme grossier : on y voit confondues des feuilles de palmier, de lierre et des fleurs fantastiques. Des arbres de cet aspect se rencontrent dans les miniatures byzantines du XIIIme ou du XIVme siècle. Le type du saint et certains détails, comme, par exemple, la forme enfantine de son cheval blanc, les écailles bariolées du dragon etc. rappellent la période la plus récente de l'art byzantin.

Ce fait confirmé par la technique qui ne constitue point une transition des émaux cloisonnés aux émaux champlevés, puisqu'elle appartient à une époque où les deux procédés existaient déjà et étaient communément usités. L'émailleur avait d'abord préparé sa plaque, suivant le système du champlevé. Il avait découpé les contours des figures et des objets, dans une feuille de cuivre, il les avait fixés sur sa plaque, et, après avoir exprimé tous les détails par des lamelles très-minces posées, il avait versé les pâtes d'émail dans les cavités ainsi formées; puis il avait doré les contours et poli toute la surface. Si l'on compare l'extrême finesse du cloisonné au reste du travail en champlevé, on est frappé de la grossièreté de ce dernier, même si on le met en parallèle avec les émaux de Limoges, il faut supposer que l'émailleur avait affaire à un grand vase sacré ou profane sur lequel l'émail devait être visible à une certaine distance; et voilà pourquoi il avait fait de gros contours faciles à distinguer de loin.

Les couleurs d'émail de cette petite image se rapprochent le plus du XIIme siècle, où commence déjà le bariolage, où apparaissent le chrome et le blanc formant des taches claires, où le bleu turquoise est répandu à profusion, où enfin l'émailleur emploie souvent le bleu foncé, le rouge et les tons clairs çà et là. Tous ces détails nous décident à attribuer à cette pièce une origine essentiellement byzantine, mais décorative; il n'y a rien de commun avec les travaux siciliens qui sont toujours d'une

couleur trouble et dont la surface se décompose facilement. Quant à l'époque de leur confection, elle ne peut être antérieure au XII[me] ou même au XIII[me] siècle.

Icone de deux archanges au monastère de Djoumati, en Gourie.

L'image, de grandes dimensions (0,59 m. de haut et 0,41 m. de large) des archanges S[t] Gabriel et S[t] Michel, qui se trouve au monastère de Djoumati en Gourie, est d'un assemblage curieux. Deux plaques hautes et étroites (0,46 m.), de forme quadrangulaire, portant les figures émaillées des deux archanges (hauteur des figures 0,36 m.), sont fixées l'une à côté de l'autre sur une planche de bois et cela de manière à ce que l'une d'elles recouvre légèrement, par sa saillie, l'aile de l'autre figure. Originairement les deux figures étaient destinées à être placées aux deux côtés du Sauveur et, par conséquent, leurs regards se dirigeaient vers lui; pour cette raison il fut nécessaire de les disposer sur cette image de façon que leurs yeux fussent tournés en dehors du cadre. La bordure de l'icone, de travail géorgien et d'une ciselure grossière du XVI[me] siècle, contient la composition byzantine habituelle : en haut la déésis, au-dessous les archanges, l'apôtre S[t] Pierre, Zacharie et divers saints et évangélistes, placés sans aucun ordre et dans des panneaux de diverse grandeur. Les inscriptions au-dessous de l'icone mentionnent un certain Liparite Vardanidzé et Mamie, le fils de Georges Gouriéli, avec sa femme Tinatine, fille d'un atabegh, comme les donateurs de cette icone ornée par eux et offerte au monastère de Djoumati. Ces noms se retrouvent dans des inscriptions de l'année 1572.[1] Les archanges (fig. 45), tout en accusant une belle technique, sont d'un dessin médiocre. Leur costume impérial est d'une exécution excessivement sèche : la tunique ou le sticharion ne se compose que de traits verticaux, ne représentant aucun système; le loron est richement semé de pierres. Les archanges portent dans leurs mains une sphère surmontée d'une croix et une lance terminée par une pointe en forme de lis; le nimbe est orné de petites croix. L'émail se rapport au XIII[me] sinon au XIV[me] siècle et rappelle par ses types les compositions lourdes

[1]) Bakradzé, *Voyage en Gourie et en Adjarie* (texte russe), St-Pétersbourg, 1878, p. 264, 269. Dans le même monastère se trouvait du temps de ce voyageur, suivant son indication, ibid. p. 262, l'image de l'archange Gabriel, ornée de dix médaillons émaillés byzantins, qui actuellement n'existe plus.

et de mauvais goût qui à cette époque étaient à la mode à Byzance. Elles ne servaient qu'à altérer le style et le caractère de la miniature.[1] Les couleurs de l'émail sont troubles et tirant sur le blanc; les plus vives sont celles qui prédominent: le bleu foncé, le jaune éclatant, le rouge, le vermeil; elles manquent pourtant de lumière et de profondeur. Les contours des têtes, des ailes et des vêtements sont en relief sur or, suivant le procédé de l'émail champlevé, et non cloisonnés, comme cela est toujours pratiqué dans l'émaillerie byzantine. Les carnations sont jaune brun, ce qui dépend de la décomposition des différentes poudres mélangées qui étaient destinées à rendre l'aspect des chairs. Les objets en or ont maintenant une nuance jaune sale, l'émail bleu dans les vêtements tire sur le noir: cette dernière couleur, qui aux meilleures époques était la plus solide entre toutes, apparaît ici fortement détériorée. Le dessin du loron est embrouillé dans sa partie inférieure. Les ailes irisées n'ont pas du tout réussi à l'émailleur; il ne possédait pas le secret de combiner dans leurs justes proportions l'émail bleu foncé, le rouge et celui de couleur turquoise. Le même résultat s'est produit dans les tapis étendus sous les pieds: leurs parties bleues, rouges, blanches et couleur turquoise sont disposées sans goût et offrent une bigarrure déplaisante.

Fig. 45. L'image de Djoumati avec l'archange Michel.

Mais la preuve la plus évidente de défauts adhérents à l'émail des époques postérieures réside, ici comme partout ailleurs, dans sa détérioration: il se dissout en petits morceaux,

[1] Voyez mon livre: *Histoire de l'art byzantin* (texte russe), p. 244—246, 256.

il tombe en poussière, de sorte que de nombreuses alvéoles demeurent complètement vides, et là où l'émail s'est conservé, il ne présente plus la surface brillante qui lui est habituelle : preuve que l'émail n'avait pas été poli.

Quoiqu'il en soit, ces plaques émaillées constituent, par leurs dimensions, des objets d'une haute rareté, et quant à leur dessin, elles ne manquent pas de qualités estimables et de caractère artistique.

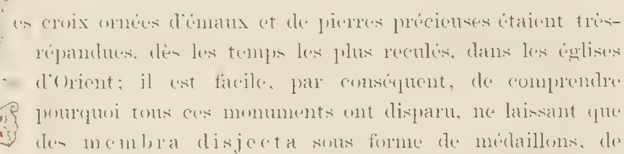
Ces figures monumentales nous rappellent surtout les images tout aussi grandes que grandioses des prophètes dans les magnifiques miniatures d'un manuscrit de la bibliothèque Chigi à Rome.[1] L'art byzantin fait ici, évidemment, un retour des excès de la miniature à la peinture monumentale : aux XIIIme et XIVme siècles il crée des originaux pour l'art naissant de l'Italie.

L'icone de la Vierge dite „de la Prière" à Ghélat.

L'icone patronale peinte de la Vierge, connue sous le nom de „la Prière", de grandeur naturelle, avec le roi Bagrat III agenouillé († 1548), offre un curieux spécimen de l'émail champlevé des époques postérieures. Tout le cadre de l'icone colossale est composé, selon le système habituel, d'une série de petites plaques ou images de cuivre, d'une hauteur de 0,12 m. sur 0,06 m. de large. Sur ces images ciselées, les contours des figures sont en relief, en forme de lamelles plus ou moins épaisses; l'espace resté libre présente une surface tantôt entaillée et tantôt laissée à l'état brut; elle est remplie d'un émail trouble couleur émeraude translucide, turquoise, bleu foncé, jaune et rouge. De cette manière sont exécutés les fonds des figures, les vêtements et les autres détails; quant aux têtes, elles sont gravées sur cuivre. La fréquence des tons émeraude et bleu foncé indique des modèles persans. Malgré le grand intérêt présenté par cette apparition de l'émail champlevé dans la Géorgie lointaine, le cas demeure unique et pourrait être expliqué par une imitation grossière de l'émail byzantin plutôt que par celle de l'émail champlevé occidental.

[1]) Voyez mon livre : *Histoire de l'art byzantin* (texte russe), p. 257.

Croix de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle.



Les croix ornées d'émaux et de pierres précieuses étaient très-répandues, dès les temps les plus reculés, dans les églises d'Orient; il est facile, par conséquent, de comprendre pourquoi tous ces monuments ont disparu, ne laissant que des membra disjecta sous forme de médaillons, de plaques et de bandelettes décoratives. Les mosaïques des églises de Rome, de Ravenne et de Constantinople, même les fresques des catacombes, les monnaies les plus anciennes et les sceaux, enfin les miniatures nous présentent des exemples de la croix d'église fixée debout, assez nombreux quant à la forme et le type, pour ne pas nécessiter des détails ultérieurs. D'autant plus est frappante l'absence de monuments de cette espèce avant le VIIIme ou le IXme siècle.

C'est une erreur absolue de prétendre que la croix de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, connue sous le nom de croix de l'empereur Lothaire († 855), donnée, suivant la tradition, par ce dernier à cette église, appartient au IXme siècle:[1] sa forme (croix pattée) pas plus que la gemme qui s'y trouve ne constitue une preuve à l'appui de cette opinion. Elle ne peut même pas (en dépit de l'opinion de Labarte) être considérée comme un travail byzantin. Il suffit de la comparer aux monuments du IXme siècle, par exemple à la croix du trésor de la cathédrale de Monza, pour reconnaître la grande différence qu'il y a entre les deux; elle offre, au contraire, une grande analogie avec les ouvrages d'or des XIme et XIIme siècles, tant au point de vue de l'ornementation que de la technique. Des ornements filigranés couvrent la croix de Lothaire: seulement ce ne sont point des fils d'or tordus, mais de petits rubans comme on en voit dans les volutes de plantes si souvent usitées au XIme siècle à Byzance. Les gemmes, pareilles en cela à de grosses pierres, sont (comme nous l'avons déjà dit et comme nous aurons l'occasion de le répéter) serties dans de petits arcs à jour d'un centimètre de hauteur. Le cloisonné consiste simplement en quatre filets ornés de petites croix blanches sur fond bleu

[1] Voyez Labarte, *Histoire des arts industriels*, II, p. 103–104, 171. Voyez aussi une reproduction de cette croix et une étude analytique dans l'ouvrage de Fr. Bock, *Karl des Grossen Pfalzkapelle und ihre Kunstschätze*, Cöln und Neuss, 1860, p. 33–99, et dans Aus'm Weerth, *Kunstdenkmäler des christlichen Mittelalters in den Rheinlanden*, planches XXXVII, 3, et XXXIX, 1.

foncé, un des motifs les plus usités de l'émaillerie byzantine. Tous ces détails pris en considération, Franz Bock arrive à cette conclusion que la croix de Lothaire est un travail d'Occident et non de Byzance. Les gemmes y ont été ajoutées en même temps que toute l'ornementation, avec des zones d'émaux des Xme et XIme siècles tombés par hasard sous la main de l'émailleur.



a croix conservée dans le trésor de la cathédrale de Cologne nous donne encore moins l'impression d'un monument byzantin. Par ses dimensions et sa composition elle ressemble beaucoup à la croix de Lothaire; la technique de ses émaux présente aussi une grande analogie; à ce dernier point de vue elle est plus riche que la croix de Lothaire. Les petites croix sur fond bleu, l'émail vert vitreux avec de petites fleurs blanches, les motifs de vigne et d'acanthe et les zigzags bleu clair sur fond bleu indiquent à eux seuls que nous sommes là en présence d'un ouvrage rhénan du XIme ou du XIIme siècle. Ceci est aussi confirmé par l'orfévrerie accusant le type déterminé des œuvres imitatives allemandes de cette époque.[1]

Croix de la cathédrale de Cologne.

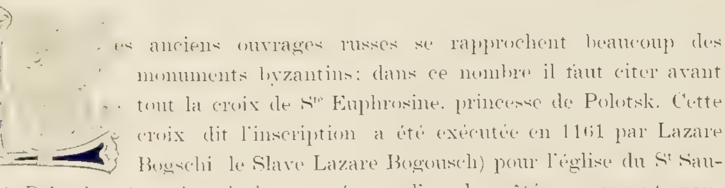


a croix de Namur (fig. 46) connue depuis sa publication dans l'étude d'Ed. Didron, apparaît comme un monument précieux, quoique composé d'éléments hétérogènes, et cela est prouvé par l'ensemble de son ornementation et la disposition des médaillons. Ces derniers représentent l'hétoimasia, trois évangélistes, les apôtres St Pierre et St Paul, le martyr Pantéléïmon et l'archange Gabriel. Ils ne manquent pas de caractère et doivent appartenir à l'époque la plus florissante, peut-être au commencement du XIme siècle.

Croix de Namur.

[1]) Un trait caractéristique pour l'émail de l'époque relativement récente, c'est le fort alliage d'argent qu'on reconnaît dans les alvéoles là où l'émail est tombé; elles ont ici la couleur d'argent presque pur.

Croix de Ste Euphrosine de Polotsk.



Les anciens ouvrages russes se rapprochent beaucoup des monuments byzantins; dans ce nombre il faut citer avant tout la croix de Ste Euphrosine, princesse de Polotsk. Cette croix (dit l'inscription) a été exécutée en 1161 par Lazare Bogschi (le Slave Lazare Bogousch) pour l'église du St Sauveur à Polotsk. Cette inscription gravée sur l'un des côtés, en argent, nous apprend que le bois de cette croix inestimable (à six bras) contient dans son intérieur: des gouttes de sang du Christ, des fragments de l'Arbre de la Vie, du cercueil de la Vierge, des reliques de St Etienne, de St Pantéléïmon et de St Démétrius; elle ajoute que l'or qui orne la croix a coûté cent griwni, le (ici une lacune, peut-être l'émail ajouté) 40 griwni (c'est-à-dire 140 roubles en argent). Cette lacune nous prive probablement de la seule donnée que nous ayons pu avoir sur la valeur marchande des émaux dans l'ancienne Russie et à Byzance même. Comme il n'existe aucune reproduction satisfaisante de ce précieux monument,[1] il est difficile d'assigner un âge à ces émaux qui, selon toute probabilité, sont de provenance byzantine. Leur disposition correspond au type ancien des croix des Xme et XIme siècles. Sur la face antérieure on voit: le Christ, entouré de quatre évangélistes, de deux archanges accompagnés de Ste Euphrosine, de St George et de Ste Sophie martyre, tenant une croix de la main droite; sur la face postérieure: SS. Pierre et Paul, Basile le Grand, St Jean Chrysostome, St Etienne, St Démétrius et St Pantéléïmon.

Croix pectorale de métropolite appartenant à l'église de Martvili.



Un monument de l'art byzantin, unique dans son genre, est conservé à l'église cathédrale du monastère de Martvili, en Mingrélie, dont la construction pourrait remonter au Xme siècle. C'est une grande croix pectorale, destinée au métropolite ou, en général, à l'évêque; elle a 15 centimètres de haut sur 9 centimètres de large et 2 centimètres d'épaisseur. La croix, toute en or, représente un diptyque de la forme habituelle du plus ancien

[1] La reproduction donnée par le professeur Pogodine dans son *Atlas historique* (texte russe), pl 155, est empruntée à l'ouvrage russe: *Renseignements historiques sur Ste Euphrosine*, St-Pétersbourg, 1841. L'ouvrage de P. N. Batuschkow, *Béloroussia i Litva. Istoritscheskiya soudby sévéro-zapadnago kraya (La Russie Blanche et la Lithuanie. Le sort historique des provinces du nord-ouest de la Russie)*, St-Pétersbourg, 1890, offre (p. 24) un dessin en chromolithographie de ce monument, mais il est tout aussi insuffisant que le précédent.

type et renferme au centre une petite croix composée de morceaux de la Vraie Croix. La croix est ornée sur ses faces de figures travaillées en relief et d'émaux; sur ses côtés — de rangées de perles, avec de petites torsades en or au milieu, et en outre d'améthystes, de turquoises et d'émeraudes; ces dernières, formant des demi-listels, bordent la face antérieure. Différentes figures en relief sont aussi soudées sur cette face. Une petite figure du Christ en croix apparaît sur fond bleu clair en émail entourée d'une bordure d'émeraudes; sur les bras de la croix les bustes de S[t] Jean, de la Vierge Marie et des archanges S[t] Gabriel et S[t] Michel dont les têtes sont entourées de nimbes en émail bleu, pointillé de rouge. Toutes les figures sont accompagnées d'inscriptions en émail rouge sans accentuation et offrent tous les traits caractéristiques de la paléographie des VIII[me] ou IX[me] siècles. Le Christ est vêtu d'un long colobium sans manches; sa tête s'incline un peu à droite, les yeux sont ouverts; autour de la tête, une petite plaque porte la figure en relief du Sauveur, au milieu d'un nimbe de couleur bleu clair, avec de petits cercles en perles et une croix blanche encadrée de rouge.

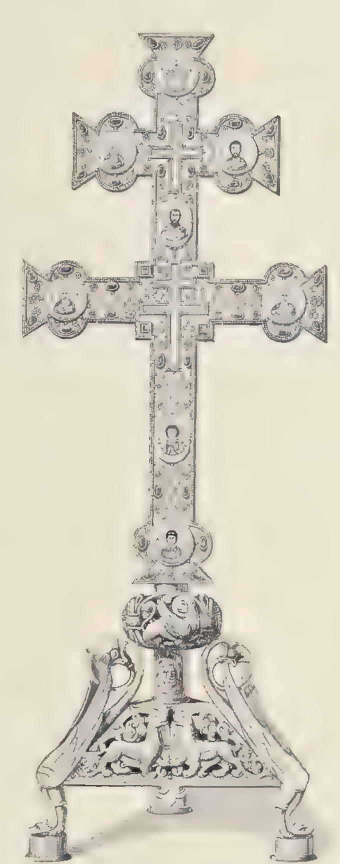


Fig. 46. Croix de Namur.

Au revers, la S[te] Vierge en pied porte l'Enfant-Jésus au bras gauche; autour des têtes, des nimbes de couleur bleu turquoise; les pieds de Marie reposent sur une petite estrade en émail bleu orné de pierres fines; aux côtés de la tête deux étoiles en émail blanc, entourées de bordures bleu foncé et émeraude. Aux bras de la croix on voit quatre bustes sculptés en relief des évangélistes, avec des nimbes autour de leurs têtes et des inscriptions: S[t] Matthieu en haut, S[t] Marc en bas, S[t] Luc et S[t] Jean aux côtés.

Il serait difficile de donner une idée même approximative de la beauté extraordinaire de ces figures et de la grande pureté de leur style byzantin.

En un mot, malgré l'exiguïté des dimensions (les figures du Sauveur et de la Vierge n'ont pas plus de 44 à 45 centimètres et leurs têtes, par suite de l'allongement habituel des proportions, même 4 millimètres) aucun dessin ne saurait rendre toute la finesse de l'expression, toute la beauté du style exprimées dans les traits, les visages, les draperies. Nous avons là probablement un exemple complètement unique de la haute perfection du style byzantin au moment de sa plus grande puissance; or, comme on le sait, ce style avait, dès ses premiers débuts, pris un caractère conventionnel. Les proportions sont allongées; les têtes n'ont pas plus de $^1/_{10}$ de la hauteur du corps; les extrémités sont amincies et présentent un caractère enfantin; la longueur des jambes et la maigreur des bras est destinée à augmenter l'idéalisation spiritualiste du corps. Pourtant les types primitifs conservent leur aspect vivace et n'entravent pas la fantaisie de l'artiste : les cheveux du Sauveur flottent sur les épaules, sa barbe est ronde, non fourchue, le nez aquilin. Le vêtement fait au-dessus des reins quelques plis profonds qui tombent des deux côtés de la jambe en en dessinant le modelé; ces plis, quoique bizarres, produisent un certain effet, et c'est uniquement dans l'art antique qu'on retrouverait la solution de problèmes de ce genre. Les petites figures des archanges sont identiques à l'ange bien connu du diptyque en ivoire du temps de Justinien. Nous retrouvons la même élégance des types et la même expression des têtes chez les quatre évangélistes, depuis la tête alourdie de S[t] Jean l'Evangéliste, vieillard, et jusqu'à la tête légère, mobile et fine du jeune S[t] Luc; le visage de S[t] Jean l'Evangéliste, qui se tient près de la croix, pour cette fois sous la figure d'un jeune disciple, rappelle même les types archaïques de l'école attique. La croix a évidemment été apportée ou envoyée de Byzance à titre de présent à l'un des premiers métropolites de Martvili, à la fin du IX[me] ou au commencement du XI[me] siècle.

Une autre croix pectorale de Martvili.

ne autre croix émaillée du meilleur travail du X[me] siècle se trouve au monastère de Martvili; malheureusement sa conservation est très-défectueuse. La croix, en or, a 0,15 m. de haut et 0,095 m. de large, avec une épaisseur de 2 centimètres; elle représente un diptyque byzantin du type habituel: l'intérieur renferme des reliques. Malgré la forme décorative assez compliquée de cette croix, le type primitif en reste sans aucune modification,

en forme d'une ancienne croix pectorale à quatre bras. Sur une plaque d'or polie sont disposés quatre petits bustes en émail, et le croisement est orné d'une pierre fine. Le pectoral est entouré de huit cercles formant une croix avec des pierres précieuses fixées dans des chatons sur un fond d'émail. Par conséquent, l'émail remplace ici un fond coloré. La face était des plus simples, ne laissant voir qu'une petite croix émaillée ornée d'une pierre précieuse au centre du croisement et huit pierres fines dans une monture émaillée; il ne s'est conservé que trois cercles avec ce fond, mais sans les pierres. Au revers on trouve une plaque centrale en forme de croix (0,06 m. de haut et 0,048 m. de large) avec une pierre fine au milieu. Aux bras de la croix apparaissent les figures en buste émaillées de la Ste Vierge, du martyr St Démétrius et de St Nicolas le Miraculeux dans le haut et, en bas, la figure en pied de St Jean Chrysostome, avec des inscriptions en émail rouge. Le dessin des figures est un peu lourd et grossier, quoiqu'il soit encore bien éloigné du caractère des époques postérieures; les figures sont courtes, avec des têtes massives; les cheveux et les traits du visage conservent encore la manière antique et les couleurs, malgré l'exiguité des figures (la figure de St Jean Chrysostome ne dépasse pas 0,025 m. de hauteur), offrent une beauté de tons que l'on rencontre rarement dans les émaux appartenant aux premiers époques. Outre l'émail bleu azuré pour les fonds, l'artiste s'est servi ici encore d'émail émeraude d'un ton très-profond et sur ce fond apparaissent en divers endroits des points d'or, comme sur l'autel de l'église de St Ambroise; mais, comparée au goût lourd et disgracieux de ces derniers émaux, la technique atteint ici un rare degré d'élégance. Non moins curieuses sont aussi les autres couleurs : ainsi, les vêtements de dessus de la Vierge et de St Démétrius sont bleu foncé; le chiton du saint est de couleur turquoise. Tout au contraire les émailleurs du XIme siècle donnent de préférence au bleu foncé une teinte lilas ou même pourpre foncé.

Croix de l'église de Nikortz-minda.

ans le district de Ratcha de l'Imérétie montagneuse se trouve une ancienne église du XIme siècle, sous l'invocation de St Nicolas le Miraculeux, connue de nos jours sous le nom de Nikortzminda (au lieu de Nikolostzminda, ce qui veut dire „Saint-Nicolas"). Parmi les antiquités peu nombreuses qui s'y sont conservées dans un état de demi-destruction, cette église possède

une croix remarquable par ses émaux (fig. 47.[1] Conformément au type habituel des croix géorgiennes de procession, le bâton assez long de cette pièce est garni d'argent et se termine par un globe supportant un sion ciselé avec les figures de St Georges et de St Démétrius, de deux saints évêques, de deux saints guerriers et de l'Annonciation. L'inscription du globe (déchiffrée par D. Z. Bakradzé) avec le nom des donateurs, appartenant à la famille des princes Zoukidzé du district de Ratcha, rapporte la construction de la croix au XVIIme ou même au XVIIIme siècle. Mais aux extrémités des branches de la croix sont fixés trois médaillons émaillés des évangélistes, d'un magnifique travail byzantin du XIme siècle, bien que leur dessin soit plus grossier que les médaillons de la collection A. W. de Zwénigorodskoï. St Luc et St Marc ont exactement les mêmes traits du visage et ne se distinguent que par la forme de la barbe; St Luc est en outre un peu chauve (voyez chapitre III, sur le médaillon figurant cet évangéliste). Si St Matthieu n'avait pas eu des cheveux blancs, il n'y aurait eu aucune différence entre lui et les deux autres évangélistes. Tout cela est une preuve d'un travail d'artisan, mais ne donne nullement la caractéristique de l'art byzantin de n'importe quelle époque. Le plus grand intérêt reste, par conséquent, réservé aux couleurs des émaux. La première place appartient, parmi elles, à l'émail émeraude transparent, qui constitue le fond des nimbes et apparaît sur les chitons de deux apôtres. Ensuite vient l'émail bleu cendré, turquoise pour

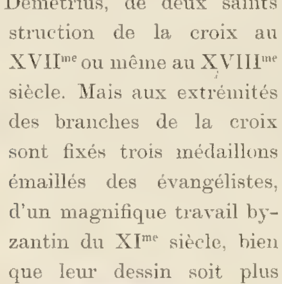


Fig. 47. Croix de l'église de Nikortzminda.

[1] La croix a été découverte, en 1888, au cours d'une expédition archéologique en Géorgie, par la comtesse P. S. Ouvarow qui a bien voulu nous prêter ses belles photographies pour la présente publication.

les cheveux blancs, bleu vif et chrome pour les objets d'or, par exemple pour les couvertures d'évangiles. Les endroits restés vides par la destruction de l'émail donnent à l'observateur la faculté de s'assurer que la couleur marron foncé, presque noire, pour les cheveux, n'est au fond qu'une couleur d'émail grenat foncé, semblable au vin rouge épais. La couleur rosée des chairs résulte de la combinaison des reflets de l'or à travers l'émail demi-transparent avec la couleur jaunâtre des chairs. Les parties détruites du nimbe vert émeraude laissent constater que pour fixer l'émail, le fond des alvéoles avait reçu une série de cercles, remplis plus tard d'émail. Enfin, on constate ici que les différentes altérations des tons de l'émail dépendent évidemment de l'épaisseur de la couche; c'est ainsi qu'une couche très-mince produit des nuances olive sur les bords et un ton rose vif au milieu.

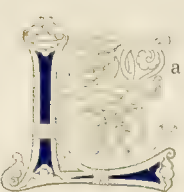
La Souanétie libre est, dit-on, fort riche en émaux précieux. Au village de Dovber, dans le monastère de S[t] Cyrique et S[te] Julitte se trouve une image émaillée, d'une rare beauté, de la Crucifixion, datant du XII[me] siècle, avec la S[te] Vierge, S[t] Jean et deux anges planant; l'inscription auprès de ces figures reproduit le texte habituel: ἴδε ὁ υἱός σου, ἴδου ἡ μήτηρ σοῦ. On lit sur la garniture d'or le distique iambique: Λαμπρᾷ περισχὼν ψῶς Ἱλαρίων ὕλη, ὁδηγὸν εἰς μέγιστον ἕξει φῶς τόδε, c'est-à-dire: „Hilarion qui a entouré la lumière d'une matière éclatante, y trouvera un guide à la plus immense lumière.“[1]

D'après nos informations, il se trouve dans la Souanétie princière, dans l'église du village d'Ouschkoul, une icone ornée de quatre médaillons grecs émaillés; dans l'église du village de Lapskhali, une croix avec de grands médaillons; à Latali, également une croix avec les médaillons de la Crucifixion et de S[t] Jean et de la Vierge Marie en buste, représentés hors de toute connexion avec la croix, enfin les médaillons des quatre évangélistes.

Suivant une information de D. Z. Bakradzé, l'église arméno-grégorienne de la ville d'Artvine, district de Batoum, possède un évangile géorgien avec des images en émail de la Crucifixion, dans un bel encadrement également émaillé; en bas est appendue une petite croix avec une inscription géorgienne qui nomme une certaine Anne, propriétaire de l'évangile. L'évangile avait appartenu jadis à l'ancienne cathédrale géorgienne qui avait existé en Arménie.

[1]) J. Pomialovsky, *Zbornik gretcheskikh i latinskikh nadpisseï Kawkasá (Recueil d'inscriptions grecques et latines du Caucase)*, S[t]-Pétersbourg, 1881, n[o] 67, p. 42—43. — Bernoville, *La Souanétie libre*, Paris, 1875, p. 111—113, planche. — G. D. Filimonoff, *Bulletin de la Société de l'art russe ancien*, Moscou, 1876, section I, p. 86 (texte russe), rapporte cet émail au XI[me] siècle.

Croix de l'archevêque Antoine.



La petite croix en émail, à huit branches qui avait appartenu à Antoine, archevêque de Novgorod, pèlerin et historien des monuments sacrés de Constantinople et qui remonte aux premières années du XIIIme siècle, est actuellement incrustée dans une grande croix d'autel, en bois, à six branches. Les émaux de la petite croix sont byzantins, ils représentent la Crucifixion avec la Vierge et St Jean aux côtés.[1] L'inscription de la grande croix est la suivante : „Seigneur Dieu, viens en aide à ton serviteur Antoine, archevêque de Novgorod, qui a donné cette croix à l'église de Ste Sophie."

Nous n'avons pour le moment sous les yeux aucun modèle de croix byzantine avec émaux; mais en revanche nous possédons nombre de petites images en émail, représentant la Crucifixion et ayant appartenu jadis à des croix monumentales ou à des reliquaires et autres objets de mobilier ecclésiastique. Depuis la période des iconoclastes et jusqu'à la fin de l'époque des émaux la Crucifixion fut un thème favori des émailleurs byzantins. Ce thème, développé suivant un certain schéma iconographique, tire naturellement son origine des croix pectorales.[2]



Fig. 48. Monnaie de Théodate.

Le dessin 48, représentant une monnaie de Théodat, roi des Goths (534 –536), offre un exemple d'une pareille croix pectorale.[3]

Labarte cite trois des plus anciennes Crucifixions émaillées : la croix de la collection Beresford Hope, la croix de Dagmar et la croix de l'Eglise collégiale d'Essen qui, selon lui, appartiennent au commencement du IXme siècle; il en voit la preuve dans le colobium (tunique sans manches) du Christ. Ce point d'iconographie offre, il est vrai, un intérêt fort essentiel, mais les arguments de Labarte et sa description des monuments renferment quelques inexactitudes. Le colobium dont le Christ est vêtu appartient effectivement à l'ancien art byzantin, à peu près avant la seconde moitié du Xme siècle;

[1] Une reproduction en a été donnée dans *Les Antiquités de l'Empire de Russie*, éditées par ordre de l'empereur Nicolas Ier, Moscou, 1849. Atlas, planche 25; Texte russe, p. 47—48. Voyez aussi *Description archéologique des antiquités des églises de Novgorod* (texte russe), par l'archevêque Makari, Moscou, 1860. II, p. 172—173.

[2] Il y a de nombreuses relations entre l'iconographie et les produits artistiques, depuis l'époque (la deuxième moitié du IXme siècle) où l'art byzantin prend un caractère décoratif. C'est là un sujet d'étude très-important, mais qui est loin d'avoir être approfondi.

[3] Sabatier, *Description générale des monnaies byzantines*, Paris, 1862, planche XVIII, n° 29.

mais ne saurait servir à déterminer une époque d'une manière absolue. Nous trouvons le colobium sur la miniature bien connue du manuscrit parisien de Grégoire le Théologue qui a été exécutée entre 880 et 885[1] pour l'empereur Basile le Macédonien. Quant au manuscrit parisien de l'Evangile (n° 54), où le colobium est remplacé par une draperie, il n'appartient pas au Xme, mais à la seconde moitié du XIme siècle. Seules la croix de Beresford Hope et celle du couvent de Ghélat, mentionnée plus haut, appartiennent à l'ancien type; toutes les autres sont d'une époque plus récente.

Croix de la collection Hope.

La croix de la collection Beresford Hope (dessins 49 et 50 est ouvrante; elle était destinée à être portée sur la poitrine; mais, pourvue de charnières, elle pouvait aussi se suspendre à une couronne d'église.[2] Elle est en argent, mais les alvéoles et les lamelles de séparation sont en or mêlé d'argent. Sur la face antérieure est figuré le Christ crucifié vêtu du colobium; sous la croix on voit la tête d'Adam; sur les bras de la croix la Mère de Dieu et St Jean, signalés dans l'inscription par les paroles connues du Fils. Sur le revers, au milieu la Vierge Orante; en haut St Jean Baptiste, au-dessous l'apôtre St Paul, sur les côtés St Pierre et St André. Toutes ces figures sont exécutées avec les couleurs suivantes sur un fond vert émeraude transparent: le nimbe

Fig. 49. Croix du Musée Kensington. Revers.



Fig. 50. Croix du Musée Kensington. Face.

[1]) Voyez notre *Histoire de l'art byzantin* (texte russe), p. 168; Bordier, *Description des peintures dans les manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1883, p. 68.

[2]) Autrefois dans la collection Dumesnil, elle appartient actuellement au Kensington Museum qui l'a acquise pour 315 liv. st., en 1886 (n° 265). Elle mesure 3 pouces $^{3}/_{4}$ de haut, sur $2^{1}/_{4}$ de large. Didron l'a décrite dans les *Annales archéologiques*, vol. VIII, et Labarte, loco citato, III, p. 421.

est bleu turquoise, la bordure rouge brique; les autres couleurs sont : le bleu clair cendré, le bleu foncé, le rouge écaille transparent, le rose et le jaune pâle (nuance des chairs); les cheveux sont noirs. Le choix des couleurs prouve que cette croix ne date pas d'avant le Xme siècle. Les alvéoles sont très-grandes, le dessin est grossier, les extrémités des figures énormes, les yeux d'un volume démesuré, les inscriptions enfin sont indiquées au moyen de simples petites bandelettes en or sur le fond: autant de signes qui caractérisent la première moitié du Xme ou même du IXme siècle. Comme sujet, comme technique et comme originalité, cette croix nous semble inférieure à celle du couvent de Ghélat.

Quatre médaillons émaillés avec emblêmes des évangélistes sur la croix, ayant fait partie autrefois de la collection Soltykow (aujourd'hui au Kensington Museum, n° 7943, acquis en 1862; 2½ centimètres de diamètre), remontent à une époque très-ancienne, peut-être au Xme siècle. Il ne s'en suit pas qu'ils soient d'origine byzantine. La croix même, la figure du Sauveur en ivoire et le filigrane sont de travail occidental.[1] Le dessin très-grossier des figures rappelle le bâton de la cathédrale de Limbourg. Ce ne peut être un travail byzantin. Les émaux bleu foncé, bleu turquoise, blanc éclatant et rouge clair sur fond émeraude rapprochent ces médaillons du Paliotto de Milan.



Fig. 51. Croix de la reine Dagmar. Face.

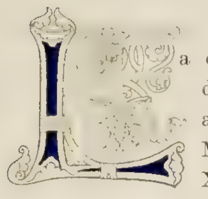


Fig. 52. Croix de la reine Dagmar. Revers.

La croix de l'église collégiale d'Essen en Westphalie appartient à la même époque et à la même catégorie d'émaux. Elle représente également la Crucifixion avec St Jean et Marie sur fond émeraude; le haut est orné d'une tête de la femme mystérieuse de l'Apocalypse.

Toutes les autres croix pectorales et celles qui servaient de reliquaires appartiennent déjà au XIme ou au XIIme siècle et même à une époque postérieure. Les traits de style et la technique d'émail indiquent à n'en pas douter une époque relativement récente.

[1]) Dans notre *Histoire de l'art byzantin* nous avons eu plusieurs fois l'occasion de faire remarquer que l'iconographie byzantine ne connaît point les emblêmes des évangélistes depuis le VIme jusqu'au XIIme siècle.



La croix de la reine Dagmar († 1212) (dessins 51 et 52), déposée jadis sur son tombeau au couvent de Ringsted,[1] actuellement au Musée de Copenhague (Département du Moyen-Age, nº 197a) est un des meilleurs émaux du XIme siècle. Malgré les dimensions excessivement petites des figures, elle offre un dessin remarquable, où toutes les formes typiques et tous les détails se sont fort bien conservés. Sur la face, la Crucifixion. Sur le revers, le Seigneur, dans un cercle blanc, joint les trois doigts en sa qualité de Pantocrator (mais non pas de manière à former le monogramme sacré). C'est bien le type des mosaïques siciliennes, et c'est sans contredit un travail du XIme siècle. Nous voyons là le même ovale du visage, le nimbe bleu, l'himation bleu foncé (ni lilas ni pourpre), la même chevelure abondante partagée par une raie (d'un brun marron)[2] et une carnation d'un rose jaunâtre. Au-dessus du Christ Basile le Grand tient des deux mains un livre; son omophorion, son type et l'inscription en lettres minuscules le désignent comme évêque. Sur les deux côtés, la Vierge et St Jean Baptiste; en bas, St Jean Chrysostome; tous, à l'exception du Sauveur, apparaissent dans un cercle bleu clair auréolés d'un nimbe bleu turquoise. Le fond est rouge et parsemé de petites croix d'un bleu clair et bleu turquoise. Malgré une exécution très-soignée, il y a défaut d'harmonie dans les tons et manque de goût artistique.

Croix de la reine Dagmar.

A la même catégorie d'émaux décoratifs du XIme siècle appartiennent les ornements de deux croix de l'église collégiale d'Essen. Sur l'une il y a quatre plaques représentant des oiseaux, des paons, etc.; sur l'autre la bordure même en émail présente des oiseaux, des lions, des griffons ailés, des faces de lions: les rinceaux et les tresses partant des ces derniers forment un treillis de fils tordus, dont il a déjà été souvent question à propos d'ouvrages byzantins et occidentaux des XIme et XIIme siècles.[3] Ces deux croix sont un travail occidental, composé de pièces de différentes époques, et où l'émail-

[1] Cette petite croix a été reproduite, mais d'une manière très-défectueuse, dans le grand ouvrage de Worsæ, *Nordische Alterthümer des Königlichen Museums zu Copenhagen*, planche 132, fig. 512 *a*, *b*. On en trouvera, au contraire, une excellente reproduction dans Stephens, *Queen Dagmar's Cross*, facsimile, London, 1863, in-8º.

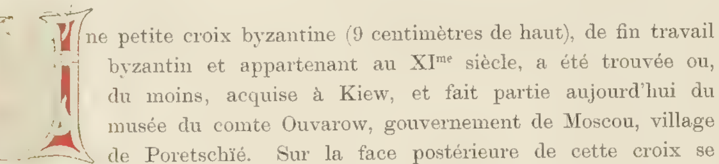
[2] Dans les émaux byzantins les cheveux restent toujours noirs, malgré le développement du type. Voyez plus bas sur les représentations du Christ dans les médaillons de W. A. de Zwénigorodskoï.

[3] Labarte, *Histoire des arts industriels*, II, p. 110, 196—200; III, p. 430.

leur, suivant à la lettre la recette de Théophile, employait des plaques d'émail toutes prêtes.

La croix rapportée du mont Athos par l'illustre voyageur P. J. Sévastianow et représentant le Crucifié, date du XIme ou du XIIme siècle. Elle appartient actuellement à la collection de M. P. Botkine à St-Pétersbourg. Elle est extrêmement petite (la figure du Sauveur mesure à peine 8 centimètres de hauteur), mais exécutée avec le plus grand soin. A en juger d'après le type iconographique et la technique, cette croix semble appartenir plutôt au XIIme siècle. Sur fond bleu avec rinceaux d'or, apparaît une croix pourpre avec la figure du Crucifié et l'inscription grecque: „Jésus-Christ, Roi de Gloire.“ Sous la croix repose la tête d'Adam, au milieu de la Golgatha verte. Le nimbe du Christ est de couleur émeraude translucide; son corps est d'une belle carnation couleur rosée, mais sa face, avec des yeux à demi-fermés, offre déjà une teinte de cire.[1]

Croix de la collection du comte Ouvarow.


ne petite croix byzantine (9 centimètres de haut), de fin travail byzantin et appartenant au XIme siècle, a été trouvée ou, du moins, acquise à Kiew, et fait partie aujourd'hui du musée du comte Ouvarow, gouvernement de Moscou, village de Poretschïé. Sur la face postérieure de cette croix se trouve une cavité destinée à recevoir une parcelle de la Vraie Croix; deux charnières, une à chaque extrémité, indiquent que ce n'était pas une croix à porter au cou, mais qu'elle avait figuré au milieu d'une couronne, d'un encensoir ou de tout autre ustensile sacré précieux: voilà pourquoi elle paraît avoir été jadis richement ornée de perles et de pierres fines. Des ornements d'émail couvrent toute sa surface. Le fond bleu foncé est divisé par de fines lamelles d'or; on y distingue des rinceaux blancs (marque caractéristique du XIIme siècle), des feuilles, des zigzags terminés par des fleurettes rouges, le tout d'un dessin très-délicat. Le médaillon central avec la figure du Sauveur manque; les quatre médaillons d'angle renferment les évangélistes avec des inscriptions; ces figures de très-petites dimensions, sont d'un dessin

[1]) Labarte, loco cit., III, p. 424. Un dessin peu satisfaisant se trouve dans Lacroix, *Les arts au Moyen-Age*, VIme éd., Paris, 1877, p. 133, fig. 89. Les représentations de la Crucifixion avec l'inscription ci-dessus prédominent entre le XIIme et le XIVme siècle, et sur les croix pectorales — aux XIV—XVIme siècles.

très-fin. Les nimbes sur fond vert transparent sont bordés de bleu foncé; le ton légèrement rosé de la carnation passe au pourpre intense sur les mains. Toute la croix et les chatons des aigues-marines et des émeraudes sont entourés d'un réseau fin de fils d'or.

Une petite plaque cruciforme (ayant appartenu non pas à une croix, mais à un cadre) de la même collection, mesurant $3^1/_2$ centimètres de diamètre, représente le Sauveur bénissant, avec un nimbe vert transparent. Elle renferme d'excellents émaux du XIme siècle. Plus tard elle a été ajouté à une petite croix de jaspe.

Médaillon de la Chersonèse Taurique.

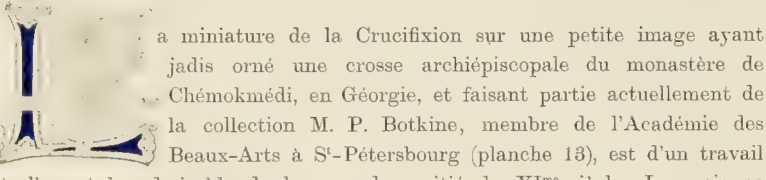

ne petite image sainte, en forme de médaillon, trouvée dans les ruines de la Chersonèse Taurique,[1] mérite ici une attention toute spéciale. D'une exécution parfaite, cette pièce est malheureusement très-endommagée. La Vierge et St Jean se tiennent près de la croix; à côté d'eux l'inscription verticale: ἰδοῦ etc. La croix du Sauveur est d'un bleu foncé, la poutre transversale pourpre, le drap blanc est bordé de rouge et le chiton de l'apôtre est serré par une ceinture rouge. L'exécution est excellente, mais les carnations ont le ton de la cire et le drap blanc est bleuâtre, ce qui nous autorise à penser que ce monument appartient déjà au XIme siècle. Cependant la couche d'émail est encore très-mince: des lamelles ont été soudées avant que la pâte d'émail ne fût versée.

Petite image appartenant à une personne particulière, en Géorgie.


ne petite image de la Crucifixion avec la Vierge et St Jean aux côtés (fig. 53), appartenant à une personne particulière en Géorgie, se rapporte au XIIme siècle et rappelle par son caractère la petite image de la Reiche Capelle de Munich.

[1]) On ne sait au juste dans quel endroit elle a été trouvée; la tradition dit que c'est sur l'emplacement d'une ancienne basilique. Ce médaillon fait aujourd'hui partie d'une mitre conservée dans le couvent de la localité.

Image appartenant à M. P. Botkine.



La miniature de la Crucifixion sur une petite image ayant jadis orné une crosse archiépiscopale du monastère de Chémokmédi, en Géorgie, et faisant partie actuellement de la collection M. P. Botkine, membre de l'Académie des Beaux-Arts à St-Pétersbourg (planche 13), est d'un travail et d'un style admirable de la seconde moitié du XIme siècle. La croix se dresse sur une élévation à marches représentant le Calvaire; au-dessous de la croix apparaît la tête d'Adam rendue par les entrailles de la terre. Le Crucifié est figuré les yeux fermés; l'inscription en grands caractères grecs portant les paroles adressées par lui à sa Mère et au Fils (St Jean) n'a été reproduite que conformément à la tradition, car elle n'a pas de raison d'être dans une scène où la Vierge Marie et St Jean sont séparés l'un de l'autre par la figure de Marie Madeleine. Au contraire, le moment rendu par toute la composition indique que le Christ a terminé sa carrière terrestre et, d'après les paroles de l'Evangile selon St Jean (XIX, 30), „la tête penchée rendit l'âme". La peinture religieuse byzantine, pour ses représentations de la Crucifixion, n'a jamais abordé ce moment de la scène avant la seconde moitié du XIme siècle. La composition, on ne peut le nier, offre à l'artiste des motifs fort beaux et pleins d'expression. Il est assez probable que précisément grâce à sa faculté d'être expressive, elle fut adoptée, depuis le XIIme siècle, d'abord à Byzance et plus tard en Occident.

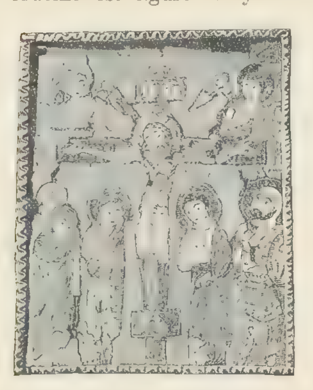


Fig. 53. Petite image, appartenant à une personne particulière, en Géorgie.

D'après la légende, Marie Madeleine seule recueille le sang du Christ dans une coupe; les autres personnages rangés autour du Christ n'ont plus les regards dirigés en haut, vers le Christ, mais saisis de douleur, ils baissent la tête. L'autre Marie, la mère de Jacob et de Josie, Marie Cléopas qui se tenait près de la croix avec Marie, la mère du Christ, et Marie Madeleine (Evangile selon St Matthieu, XXVII, 55 et XXVIII, 1; selon St Marc, XV, 40; selon St Jean, XIX, 25), en pleurs, se détournait de la croix, car tout lui semblait fini.

Cette disposition originale des figures, qui fait ressortir avec une vigueur remarquable l'affection des trois personnages que la mort elle-même

n'a pu éteindre, a fait supposer dans ce sujet le prototype purement occidental de la Crucifixion allégorique apparaissant entre l'Eglise triomphante et la Synagogue vaincue. Il serait inutile de chercher à prouver pourquoi une pareille allégorie ne saurait exister dans cette composition byzantine. Qu'il nous suffise d'observer que si le maître émailleur aurait même voulu représenter un sujet occidental, rien ne le prouve ici, tandis que les passages cités de l'Evangile expliquent suffisamment le sens de la scène et n'admettent pas d'interprétation arbitraire. En traitant les divers thèmes de la Crucifixion, l'art byzantin du Xme siècle ne cherchait qu'à se rapprocher de la réalité autant que possible; en passant en Occident ce thème byzantin conserva son caractère intact.

Quant à la technique de cette charmante image, nous devrons, pour la définir, répéter encore une fois ce que nous avons énoncé plus haut en donnant la caractéristique des émaux du reliquaire de Limbourg, sauf une seule modification : l'image en question nous offre des tons profonds et purs, rendus par l'émail d'une manière brillante, mais le dessin est d'une exécution fort négligée. Parmi les couleurs, nous pouvons mentionner les beaux vêtements grenat, ainsi que la croix vert émeraude translucide, sur laquelle sont tracées les initiales du Christ en lignes d'or. Ces lettres reproduisent le type paléographique que nous connaissons dans les inscriptions des émaux géorgiens, byzantins et rhénans, lorsqu'ils sont de la même couleur émeraude et laissent voir la même technique. L'inscription géorgienne aux deux côtés de la scène (non reproduite sur notre planche) dit : „O Christ, glorifie le césar, roi d'Abkhazie.“ Le roi abkhazo-géorgien Georges II, qui portait ce titre, régna de 1072 à 1089.[1]

Croix diptyque du musée du comte Ouvarow.


l est une pièce extrêmement intéressante parmi les émaux relativement récents et qui, par suite, ne sont pas purement byzantins, mais russo-byzantins : c'est une petite croix en cuivre (huit centimètres de long), appartenant au musée du comte Ouvarow dans sa terre de Poretschié. La technique byzantine est modifiée ici en ce sens que les lamelles d'or

[1]) Bakradzé, D., *Voyage archéologique en Gourie et en Adjarie* (texte russe). St Pétersbourg. 1878, p. 138.

sont par endroits remplacées par des lamelles d'argent qui, à cause d'une forte oxydation à la surface, sont détruites ou fort difficiles à reconnaître. Partout où le dessin le permettait, l'émail se compose de différentes petites plaques de smalt à froid, parfondues ensemble : c'est un procédé assez grossier que nous avons étudié dans les plus anciens émaux. Il a peut-être été toujours considéré comme le plus simple et usité comme tel; en tout cas, il est en grande faveur à l'époque de la décadence de l'émaillerie, c'est-à-dire au XIIIme siècle, en Occident comme en Orient.[1] Par suite d'une mauvaise fusion, la surface de cette petite croix est devenue poreuse et a changé de couleur. Le bleu turquoise s'est désagrégé, les autres couleurs sont devenues troubles. La face antérieure nous montre sur un fond bleu foncé la Crucifixion faite avec des émaux de même couleur, bordée de bleu turquoise. Les hanches du Christ, dont les yeux sont ouverts, sont ceintes d'un drap blanc maintenu au moyen d'une attache rouge; les pieds sont cloués séparément; entre les pieds repose la tête d'Adam. Tout le corps a un aspect extrêmement misérable; le type du Christ a l'empreinte vulgaire des modèles slaves du sud. Les cheveux longs sont d'un brun marron, la barbe est courte et arrondie; le nimbe bleu turquoise est parsemé de petites croix blanches. Au revers on ne voit qu'une croix pourpre à bord blancs et quelques médaillons avec de petites croix.

Reliures d'évangéliaires.

Les émaux, très-employés dans les industries d'art, surtout pour les ustensiles d'église, ont été pris d'une manière fort typique à contribution pour les couvertures d'évangéliaires. Celles-ci firent leur apparition dès l'aurore des temps chrétiens, en même temps que les diptyques et les somptueuses reliures d'ivoire. Mais elles ne deviennent une véritable parure d'église à Byzance qu'au IXme et au Xme siècle. Le moine Georges, dans sa biographie de Léon l'Arménien (cap. 21, p. 776, Corp. script. hist. byzant., ed. Bonnæ) parle des couvertures d'évangéliaires comme des monuments les plus anciens de l'art chrétien : καὶ αὐταὶ αἱ πτυχίαι τῶν ἁγίων Εὐαγγελίων τοὺς ἱεροὺς τύπους ἔξωθεν φέρουσαι ὑπὸ πάντων πιστῶν σεπτῶς προσκυνουμένους. Ces couvertures reçurent une destination

[1] Voyez le reliquaire de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, travail rhénan de 1237; Labarte. *Histoire des arts industriels*, III, p. 434—435.

spéciale dans le service divin et jouèrent un rôle important dans les processions, surtout pendant les fêtes de Pâques; elles furent à la longue un accessoire indispensable dans toute cérémonie religieuse; aussi furent-elles ornées d'iconostases, d'emblêmes et de pierres précieuses. Constantin Porphyrogénète nous apprend qu'au palais même les πτυχία τῶν Ἐυαγγελίων étaient exposés surtout lors de la réception des ambassadeurs étrangers.[1] Au temps de cet empereur, les reliures de livres (nous en avons la preuve dans de nombreuses pièces byzantines), souvent ornées d'émaux, étaient prisées autant d'après la valeur intrinsèque de la matière que d'après l'exécution artistique. Nous connaissons quatorze reliures émaillées d'un travail grec; presque la moitié ont un caractère artistique.

Il était dans les us et coutumes de l'ancienne Russie de donner une place importante aux reliures d'évangéliaires dans l'office divin. Suivant la Chronique,[2] Wladimir Wassilkovitsch Wolynski envoya à l'évêché de la ville de Tchernigow, en 1288—1289, un „évangéliaire aprakos écrit en or, tout garni d'argent et de perles, avec le Sauveur en émail au milieu;“ une autre fois, il donna un „aprakos garni d'or, de perles et de pierres précieuses, avec l'image de la Déésis faite au repoussé en or, le tout merveilleusement orné d'émaux;“ enfin „un autre aprakos encore orné d'or, avec les images en émail des martyrs St Gleb et St Boris.“

Dès le Xme siècle le goût pour les évangéliaires ornés d'émaux se répandit même en Occident, surtout en Italie et en Allemagne, où l'on ne faisait usage que d'articles de travail byzantin. Au XIme siècle ces reliures ont déjà un aspect architectonique, et joignent à une parure de pierres précieuses des encadrements ciselés ou remplis de peintures, ce qui leur donne un certain caractère original. Mais ce n'est qu'au XIIme siècle qu'on trouve sur les reliures un émail essentiellement occidental. Toutefois les reliures byzantines, grâce à leur développement indépendant de toute influence, offrent seules une série de thèmes bien déterminés; là seulement le sujet apparaît clair et net dans la réunion voulue des figures. Les ouvrages d'Occident sont, au contraire, pauvres à ce point de vue et n'ont qu'un caractère purement décoratif.

---

1) *De cærimoniis aulæ byzantinæ*, p. 592, *Corpus scriptorum historiæ byzantinæ*, ed. Bonnæ; dans ses *Commentarii*, p. 668—673, Reiske fait dériver sans raison πτυχία de εὐτυχια = *vexilla*, étendard. Πτυχία signifie les plats de la couverture du livre. Πτυχίων κόσμοι πολυτελεῖς — ornement artistique des reliures.

2) *Collection complète des Chroniques russes*, St-Pétersbourg, 1843, II, p. 222 et suiv.

Reliures de livres de la sacristie de St Marc de Venise.

Une grande simplicité de l'ensemble décoratif et une très-ancienne ornementation, telles sont les qualités de la plus célèbre de toutes les couvertures d'évangéliaires, qui enveloppait autrefois un évangile, et aujourd'hui le manuscrit latin du XIVme siècle des Lettres des apôtres. Nous voulons parler de la couverture inscrite sous le nº 56 à la Bibliothèque de St Marc de Venise[1] (fig. 54). Cette reliure (0,26 de long sur 0,18 de large), en argent doré, a un dos fait de plaques minces martelées. Elle a beaucoup souffert; toutefois l'émail sur la face antérieure s'est fort bien conservé. La large bordure qui encadre les émaux se compose de fils de perles avec un cordon de perles au milieu, comme sur les objets des VIme—VIIIme siècles (voyez, par exemple, les antiquités du trésor de la cathédrale de Monza); elle est encadrée d'une large bande en mosaïque, formant une espèce de réseau de losanges et de croix. Le fond d'argent de cette mosaïque est fait de rubans fixés sur champ. Dans les cellules d'un dessin géométrique régulier sont posés des cubes de verre de différentes couleurs, soudés au fond et aux lamelles au moyen de la pâte de verre fondu. Si le procédé est ancien, les couleurs dénotent aussi une haute ancienneté : les croix dans l'intérieur des losanges sont d'un vert transparent, les losanges bleu foncé; le médaillon intérieur sur la croix est d'un grenat sombre ou couleur écaille. L'ensemble rappelle donc les tons des mosaïques de Ravenne, des églises de Salonique et des plus anciennes miniatures, jusqu'au milieu du IXme siècle. La partie centrale, sur plaque d'or (16 centimètres de haut sur 8 centimètres de large) porte, de même que les diptyques, une Crucifixion et dix médaillons.

Par leur exécution, par l'éclat et la profondeur des tons, les émaux de cette pièce ne peuvent être comparés qu'à ceux du reliquaire de Limbourg, que nous plaçons au-dessus de tous les autres émaux byzantins. Elle s'est d'ailleurs conservée dans toute son originalité, et pour cette raison toute son ornementation, ainsi que toutes les compositions qui y apparaissent, sont fort caractéristiques et en même temps simples, comparées aux émaux éclatants. Nous ne connaissons pas de couvertures d'une époque plus ancienne ou plus

[1]) *Tesoro di San Marco in Venezia*, planche 6; Labarte, loco cit., IV, p. 419 423, cite cette couverture après les plus anciennes Crucifixions, tout en l'attribuant à une époque antérieure au retour à l'adoration des images, sous Michel II (842). — La description et la reproduction de cette pièce dans l'ouvrage connu de Valentinelli laissent à désirer. L'auteur du texte du *Tesoro*, Pasini (p. 115), attribue cette couverture, sans aucun motif, au XIIme siècle.

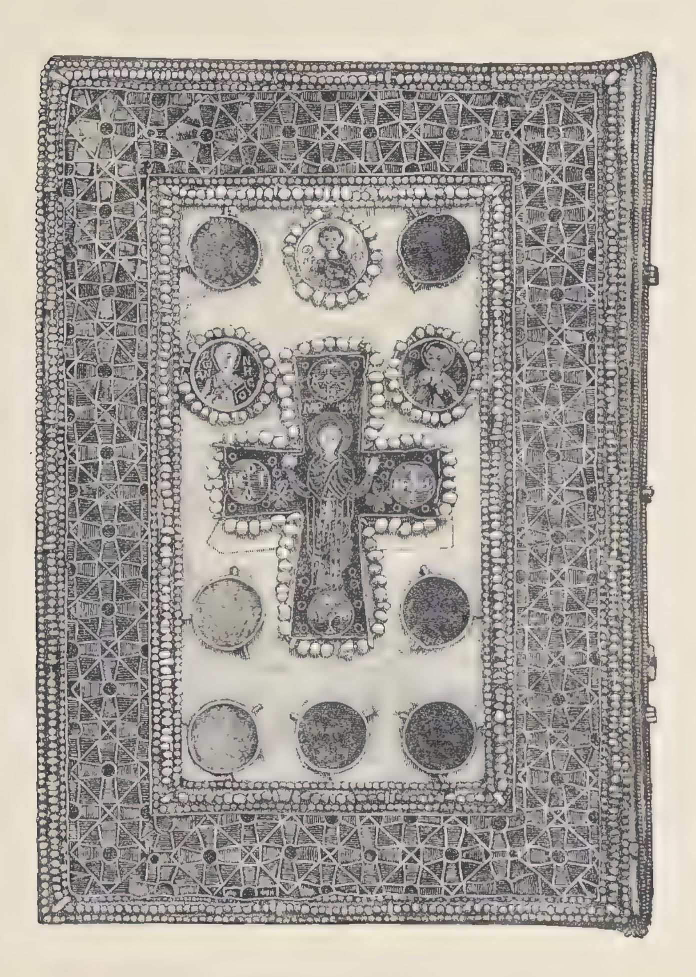


Fig. 54. Reliure de la bibliothèque de la cathédrale de St-Marc de Venise.

récente qui soit d'un goût aussi sévère; elle est une preuve évidente de ce fait que le style s'est jusqu'à un certain point épuré à Byzance avant de devenir complètement décoratif que les historiens de l'art font prédominer on ne sait pourquoi, sans faire aucune distinction, depuis le Xme jusqu'au XVme siècle. Les plats de cette couverture sont en argent repoussé; toute la décoration consiste en feuilles d'acanthe sur la bordure et quelques pierres serties dans des cellules entourées de cordons de perles. Voici les principaux traits caractéristiques du Xme siècle qu'on y remarque : 1° les alvéoles sont en or pur; 2° toutes les lamelles sont soudées au fond des alvéoles;[1] 3° il y a deux sortes de couleurs, les translucides et les opaques : le vert émeraude (les nimbes), et le lilas (les vêtements) et le pourpre passant au rubis (vêtements de deux couleurs, les claves) sont translucides; le blanc, le bleu cendré, le jaune, le rouge et la couleur des chairs sont opaques. Dans les carnations surtout, les tons des chairs des races méridionales sont rendus avec une perfection qui n'a jamais été surpassée dans la peinture byzantine. Le rouge cannelle, le vert olive et le rose pâle sont fondus ici en un ton général pur et très-naturel. Le fond de la plupart des alvéoles est légèrement bombé, afin d'augmenter l'éclat de la transparence. Les sujets traités ont un caractère de cérémonie : sur la face, au milieu, le Sauveur apparaît bénissant à la manière grecque et tenant un évangile ouvert où l'on peut lire les mots : „Je suis la lumière du monde;"[2] des deux côtés les apôtres SS. Pierre, André, Paul, Matthieu, Luc, Jacob, Jean et Barthélemy, ainsi que St Procope et St Théodore. Tous les apôtres font le geste de la bénédiction grecque et sont vêtus d'un himation rayé de deux couleurs, bleu foncé et bleu clair;[3] les figures sont pleines d'expression, mais d'un type uniforme.[4] Sur le revers : la Vierge, les bras levés, d'un type charmant; tout autour d'elle St Eugène (le jeune), le vénérable Mardarius, St Oreste et St Auxentius, distingués seulement par la couleur de leurs vêtements, les apôtres St Marc et St Simon. Ce thème est typique pour les couvertures d'évangéliaires au XIme siècle.

[1] Ces lamelles, fines comme des fils de toile d'araignée, étaient, au Xme siècle, un sujet d'orgueil des émailleurs. Le dessin y perd peu à peu beaucoup en naturel.

[2] Voyez un spécimen analogue dans la collection A. W. de Zwénigorodskoï. Pasini propose de lire : „Vous êtes la lumière". Nous ne comprenons pas pourquoi, puisque l'original porte clairement les mots : ἐγὼ εἰμὶ τὸ φῶς.

[3] Sur les vêtements byzantins à deux couleurs voyez le chapitre III du présent ouvrage.

[4] Les seuls caractères iconographiques bien tranchés sont : la tête de l'apôtre St André, les cheveux noirs de St Paul et le type expressif de St Théodore. Toutes les têtes ont ici en général la forme d'un ovale étroit.

Mais nous possédons deux autres couvertures appartenant à la même époque florissante de l'art, d'une composition toute autre et peut-être plus intéressante encore. A en juger par la distribution du sujet, ici l'archange St Michel symbolyse la Sophia, c'est-à-dire l'Omniscience divine qui est, selon les plus anciennes représentations de cette image, la base de l'hégémonie de l'Eglise gréco-orientale. Depuis la peinture, aujourd'hui disparue, des catacombes d'Alexandrie et la mosaïque colossale de Ste Sophie de Constantinople jusqu'aux miniatures des Xme et XIme siècles, répétées dans les psautiers[1] plus récents, l'iconographie byzantine représentait toujours la Sophia sous les traits d'un archange. Nous avons déjà eu l'occasion de faire remarquer combien les comparaisons, les paraboles et les métaphores théologiques deviennent compliquées dans l'art et dans la littérature des Xme et XIme siècles. Sur l'image en mosaïque de Ste Sophie de Constantinople on lit également dans l'évangile ouvert : „Je suis la lumière du monde," tout comme dans les images émaillées du Sauveur sur les reliures de manuscrits. La lumière y est toujours jointe à l'archange, lequel d'ailleurs est figuré plus tard sous des traits de flamme. On comprend donc aisément que le Sauveur soit symbolisé par le signe de la toute-puissance[2] et l'Eglise toute entière personnifiée par l'archange.

Les deux couvertures du trésor de St Marc semblent appartenir au Xme siècle; mais alors que l'une s'est conservée dans son état primitif, l'autre a dû subir une restauration qui n'est certainement pas antérieure au XVme siècle. Nous commencerons donc par l'examen de la première, bien que ses émaux soient, au point de vue artistique, inférieurs à ceux de la seconde. Dans la première on voit la figure entière de l'archange, dans la seconde son buste seulement, quoique de dimensions plus grandes; les deux figures sont des bas-reliefs (voyez l'archange du maître-autel de St Marc).

La plaque centrale de la première reliure (fig. 55) est toute couverte d'émail bleu et renferme une représentation du Paradis ou de la porte du

[1]) N. Kondakoff, *Les églises byzantines et les monuments de Constantinople* (texte russe), p. 115, 116, 124 etc.

[2]) Les textes qui s'y rapportent sont nombreux dans la littérature ecclésiastique des XIme et XIIme siècles. La fameuse *Legenda aurea* appelle l'archange Michel *princeps synagogæ et ecclesiæ*. Le Sermon du Chartophylax, le diacre Pantéléïmon de Constantinople (*Bibl. Conc.*, t. VI, p. 229; Migne, *Patrologiæ græcæ cursus completus*, t. 98, p. 1259): *ignea et manu non constructa columna Ecclesiæ; assessor mysticæ Trinitatis, initiator et illuminator supernæ hierarchiæ et Veteris Testamenti et Novæ nostræ electæ Christi hæreditatis*, etc., le tout dans le sens de la représentation de l'Eglise chrétienne elle-même. Voyez aussi les Irmos (chants) dans les *Menæ* pour le 8 novembre.

Paradis.[1] En haut, au-dessus de la porte, l'on voit une superbe grille à jour; en bas, un espace ouvert rendu en émail où grimpent des pousses de plantes d'or avec un feuillage de vert émeraude et des fleurettes rouges; plus bas



Fig. 55. Reliure du trésor de la cathédrale de St Marc.

encore, cinq arcades avec des arbres paradisiaques, symboles de l'Arbre de la Vie alternent avec des fontaines et des fleurs. L'archange, debout sur

[1]) 0,46 m. de long sur 0,30 m. de large. La reproduction qu'on en a donnée dans le *Tesoro* (tav. II) est très-superficielle : le dessin en est mutilé et les couleurs changées.

une demi-sphère, tient de la main gauche un globe, un glaive levé de la droite; il appartient, par conséquent, à un type très-ancien, provenant du Vme ou du VIme siècle. Ses cheveux bouclés et frisés d'une couleur brun marron (émail brun pourpre) reproduisent un modèle antique. La cuirasse est en émail blanc parsemée de petites croix rouges et en émail bleu de ciel avec des rosettes vert émeraude dans chaque écaille. Le tableau central est entouré d'une large bordure de croix tressées, avec des rubis et des saphirs à l'intérieur. Sur les six médaillons que renfermait cette bordure, trois seulement sont restés intacts, ceux avec l'image du Sauveur, de l'apôtre St Pierre et de Ste Mina. Sur les quatre plaques latérales on voit, deux par deux : St Théodore Stratélatus et St Théodore Tiron,[1] St Procope et St George, St Démétrius et St Nestor, St Eustache et St Mercure. Cette pièce dont la face antérieure seule est parvenue jusqu'à nous, s'est déjà éloignée du type fondamental : elle a pu être à l'origine une petite image ou un reliquaire. En effet, l'archange est escorté de guerriers sacrés, comme un archistratège. Une particularité technique à signaler ici, c'est le relief du visage et du cou (qui sont en smalt); ces parties, d'une nuance rose qui tire sur le lilas (ton de vin rouge faible), sont exécutées en haut-relief avec une habileté merveilleuse.

La seconde reliure (peut-être encore originairement une image) est supérieure au point de vue technique et artistique; mais seule la figure du milieu, représentant l'archange St Michel, y est intacte;[2] tout le reste est composé de morceaux de différentes époques, depuis les beaux émaux du Xme siècle jusqu'à ceux du XVme, le tout disposé pêle-mêle et sans aucune intelligence de la composition byzantine. Les quatorze médaillons ronds de la plaque renferment les bustes du Sauveur, de la Déésis, des apôtres et des saints. Il serait inutile d'étudier la répartition de ces images. Qu'il nous suffise de dire que plusieurs de ces médaillons se distinguent par un travail merveilleux, et plus encore par cette superbe couleur des chairs dont nous avons dû souvent parler à propos d'émaux existants du Xme siècle, enfin par le ton vert émeraude des nimbes. Quant à la figure de l'archange, que nous considérons comme une pièce de la plus haute importance dans l'histoire de l'émaillerie byzantine, c'est une œuvre d'un relief fort mince et offrant un buste richement et artistement décoré. Le fond est rempli d'un très-fin

[1]) Voyez les types dans les émaux de la collection A. W. Zwénigorodskoï.

[2]) *Tesoro di San Marco in Venezia* (tav. IV). La chromolithographie que nous donnons à la planche 27, est empruntée à cette publication. Nous croyons que l'archange demanderait à être reproduit avec encore plus d'exactitude. Dimensions : 0,48 sur 0,36 m.

réseau métallique, analogue, quant à la technique, à celui que nous voyons dans une paire de boucles d'oreilles de la collection J. P. Balaschow à St-Pétersbourg.[1] Chaque plume des ailes de l'archange est composée d'émaux suivants : bleu foncé, pourpre, émeraude transparent et bleu cendré opaque. L'archange est vêtu d'un costume patricien avec des lorones et de riches épaulières qui, bien que brodées, sont garnies de perles, de pierres précieuses et d'écussons en or; c'est ce qui constitue précisément les barmes. Les pierres les plus nombreuses sont : les émeraudes, les rubis et les grenats; les premières sont rangées en guise de demi-listels. Les rubis, très-légèrement bombés, comme autant de graines disposées sur une ligne, sont sertis à la manière de l'Asie Centrale, usitée encore de nos jours dans les ouvrages indiens; quant aux grenats, ils sont posés comme les plus anciennes verroteries cloisonnées barbares de l'Asie Centrale.

Passons maintenant à une période plus récente, celle du XIme et du XIIme siècle. La technique et le style conservent encore ici leur pureté, mais la composition n'offre plus aucun intérêt d'originalité; elle est stéréotypée et inutilement compliquée dans les détails. L'émailleur, sans se préoccuper du type de ses figures, ne s'attache plus qu'à obtenir des tons de couleur harmonieux. Les monuments se multiplient et plusieurs d'entre eux se sont bien conservés. L'époque des Comnènes jusqu'à l'Empire Latin offre en toutes choses un grand caractère et beaucoup d'activité; l'étude de ses monuments est donc d'un très-grand intérêt pour l'archéologie descriptive. Il n'en est pas de même pour l'histoire de l'art : l'historien, en effet, appelé à comparer les monuments et à constater la marche incessante du développement artistique, est forcé à apprécier la valeur de ces monuments dans leurs rapports mutuels. Les répétitions ne peuvent l'intéresser; il n'est curieux que de tous les symptomes qui indiquent une originalité quelconque, une transformation, ou qui annoncent même la décadence.

La bibliothèque de St Marc de Venise, dite la Marciana, et le Trésor de cette église possèdent quatre reliures appartenant à l'époque qui nous occupe en ce moment. Celle qui est inscrite sous le nº 55[2] et qui sert actuellement

[1]) Ces boucles d'oreilles, que nous publions plus bas (chap. IV), sont, quant à présent, uniques dans leur genre.

[2]) *Tesoro*, tav. X, XI, fig. 13. — Labarte, *Histoire des arts industriels*, pl. CIII. Il faut dire à l'honneur de l'édition française que sa reproduction est de beaucoup supérieure à celle de l'édition italienne. Dans les deux, les noms des dessinateurs sont différents; cependant il nous semble que la planche italienne n'est qu'un grossier décalque.

d'enveloppe à un évangéliaire latin, est sans contredit la plus typique. Au centre apparaît le Sauveur en pied sur un piédestal bleu turquoise; il tient un évangile et bénit à la manière grecque, à ses côtés les apôtres St André et St Paul, St Luc et St Jacob, St Thomas et St Philippe (tous deux jeunes et imberbes), St Matthieu et St Simon, l'archange Gabriel et le prophète Elie. Toutes ces figures sont conformes aux types établis, mais elles n'offrent rien de particulier; on n'y trouve en effet que les traits généraux des modèles et aucun individualisme, aucune expression propre. Il y a un peu plus de vie et d'animation dans les figures représentées au revers de la couverture : la Vierge, les mains levées et à ses côtés St Jean Baptiste, St Jean Chrysostome, les apôtres St Barthélemy et St Pierre, St Grégoire le Théologue et St Nicolas, Ste Anne et Ste Elisabeth, Basile le Grand et Joachim. Cette animation tient à la variété de figures d'hommes et de femmes et peut-être aussi au costume. La robe de Ste Anne est rouge, celle de Ste Elisabeth d'un brun écaille.[1] En général, le côté industriel sec, un certain travail mécanique sautent aux yeux. On sent que l'objet n'a été fait que pour le commerce : partout des plis égaux et réguliers, partout les mêmes ombres noires formant invariablement les mêmes ovales; ajoutez à cela des couleurs banales, un or pâle et des pierres très-ordinaires serties par une main d'ouvrier peu habile. Les draperies sont d'une monotonie mécanique que ne rachète pas même la double couleur des costumes. Pour se convaincre combien tout cela est stéréotypé, il suffit de comparer quelques figures de l'édition de Labarte.

La seconde reliure de la Marciana est également intéressante au point de vue religieux et technique.[2] Sur la face antérieure, au milieu, est représentée au ciselé la Crucifixion, entourée de tableaux en argent repoussé (l'Annonciation, la Nativité, le Baptême, la Purification, la Transfiguration et la Résurrection de Lazare), le tout dans le beau style des miniatures et d'une excellente exécution technique. Ce fait nous est une preuve indubitable que l'art byzantin des Xme et XIme siècles a servi d'original à certains ouvrages d'orfévrerie et à des ivoires qui jusqu'à présent avaient été, on ne sait pourquoi, regardés comme des ouvrages italiens. Les reliures de la Mar-

[1]) Un détail incompréhensible, ce sont les rouleaux rouges aux mains des apôtres; peut-être a-t-on voulu simplement obtenir ainsi une certaine variété de couleurs.

[2]) Cl. I, *cod. græc.*, n° 53, in-4°, 31 centimètres de haut sur 25 centimètres de large. — *Tesoro*, tav. XIII : 30 et 22 centimètres.

ciana renferment chacune six médaillons émaillés. Sur la face antérieure à droite et à gauche de l'archange St Michel (ce médaillon se trouve dans la clef de l'arcade), sont figurés : St Basile et St Jean Chrysostome, Daniel et St Nicolas, et plus bas, Moïse. Au revers l'archange est remplacé par l'Hétoimasia; sur les côtés, Salomon et David, St Grégoire le Théologue, St George et St Démétrius. Le type des saints, les particularités de l'Hétoimasia, la couleur trouble des émaux, le ton de cire des carnations annoncent le XIIme siècle.[1] Les médaillons reposent sur des plaques d'or ciselé d'une exécution remarquable et parsemées d'ornements folliformes en émail vert et rouge. Le dessin, de même que la manière dont les émaux sont posés et la nature des couleurs, nous confirment dans cette conviction que nous sommes ici en présence de cette même ornementation en émaux sur or, que nous avons étudiée sur les ciboriums, mais en miniature. L'unique différence entre cette petite image et les œuvres monumentales, reproduites par les miniatures des manuscrits consiste en ce que, dans ces dernières, le dessin avait été, sans doute, exécuté au moyen d'alvéoles soudées, tandis que dans la première la plaque est simplement évidée au poiçon pour recevoir l'émail. L'analogie étroite avec la sculptures sur bois et avec les sculptures mauresques en particulier et les arabesques multicolores constitue un des traits caractéristiques de l'art des XIme et XIIme siècles.

Reliure de la Reiche Capelle de Munich.

A cette catégorie de reliures appartient une plaque de la Chapelle de la Cour de Munich;[2] elle a dû faire partie jadis d'une couverture d'évangéliaire, d'un reliquaire, ou d'une image de la Crucifixion. Le style et la technique annoncent un travail purement byzantin du XIme ou du XIIme siècle; la composition dénote en effet une époque relativement récente et le procédé d'exécution en émail est parfait. Le corps du Christ crucifié est misérable,

[1]) Un nouveau signe caractéristique de l'époque, c'est l'addition d'une forte partie d'argent à l'or des alvéoles. La figure de David est presque entièrement détruite; on voit le fond de l'alvéole qui est tout argenté.

[2]) La meilleure reproduction de cette pièce se trouve dans l'ouvrage de Zettler, Stockbauer etc., *Ausgewählte Kunstwerke der Reichen Capelle zu München*, Munich, 1876, planche 28; voyez aussi Hefner-Alteneck, *Trachten, Kunstwerke und Geräthschaften vom frühen Mittelalter bis Ende des XVIII. Jahrhunderts*, 2. Auflage, Frankfurt am Main, 1879, I, planche 15. Ici, le dessin n'est suffisant que comparativement parlant.

allongé à dessin, comme on le voit dans les ouvrages byzantins depuis le XIIme siècle et en Italie au XIIIme siècle. Ce corps, tordu par la douleur, est vêtu d'un drap blanc; les yeux sont mi-clos (mais non complètement fermés, comme sur la reproduction; dans ce cas l'inscription : ἴδε ὁ υἱός σου serait incompréhensible). Au-dessus du Crucifié l'on voit le soleil, la lune et quatre bustes d'anges en pleurs qui émergent des nuages. Aux pieds de la croix la Vierge et St Jean, Marie Madeleine et le centurion Longin, exprimant leur douleur par des gestes exagérés. En bas trois guerriers, dont un âgé, au milieu, et deux plus jeunes déchirent et se partagent la robe du Christ, mais ne la jouent pas aux dés, comme dans les miniatures anciennes. Près de ce groupe des lances fichées dans le sol, contre lesquelles sont appuyés des boucliers couverts de monstres fantastiques et d'ornements de différentes couleurs. L'origine comparativement postérieure de cette plaque est apparente dans la composition, dans les types (le drap sur les hanches du Crucifié, le calice où s'épanche son sang) et dans les couleurs : ici le premier rôle appartient à la combinaison bariolée et criarde du vert, du bleu turquoise et du rouge. Toute la composition se distingue par un coloris éclatant, des costumes somptueux à deux nuances, et par la quantité de détails naturalistes, tout enfin vise à l'effet.

Le même trésor de St Marc possède deux ouvrages émaillés d'un travail composite. L'un est une reliure[1] avec la Crucifixion, peut-être du XIIIme siècle, si l'on en juge par le ton de cire olivâtre du corps, le fond bleu cendré de la croix avec des ornements d'or, les types schématiques de St Jean et de la Vierge (le costume est bicolore, rouge et bleu clair) et deux anges en pleurs. Mais nous trouvons là aussi deux archanges d'un travail exquis, du Xme siècle probablement. Le second ouvrage[2] est du XIme ou du XIIme siècle, mais il a été remanié dans la suite; nous y voyons, de chaque côté de la Crucifixion, des émaux représentant St Cosmas, les deux Matthieu et quatre petites plaques décoratives avec des figures de saints et d'évangélistes, excellents émaux des XIme et XIIme siècles.

En parlant d'ouvrages composites nous n'entendons point diminuer par là l'importance des images qui, semblables à la reliure de l'empereur

---

[1]) *Tesoro di San Marco in Venezia*, tav. III. Cette copie est excessivement négligée et grossière. L'inscription d'en haut citée par Pasini (loco cit., p. 73) : σταυρὲ κραταιὸν κατὰ δεμόνων κράτος· θήκην καθὸ ζωῆς σὲ καὶ θεῖον ξύλον permet de supposer que cette pièce a bien pu servir de staurothèque — reliquaire de la Vraie Croix.

[2]) Ibid., tav. VII, 7; VIII. Cette phototypie n'est pas mauvaise.

Henri ou à la couverture de l'évangéliaire de Mstislaw, appellent l'attention sérieuse de l'historien. Mais le lien entre les différentes parties décoratives de ces ouvrages est déjà rompu et il faut une analyse critique très-serrée pour en déterminer la signification véritable.

Parmi ces monuments la première place revient naturellement à ceux dont la date est certaine. Mais c'est précisément en s'appuyant sur ceux-là que certains archéologues ont pu émettre les idées les plus fausses sur les émaux et le style byzantins ainsi que sur l'iconographie de l'art byzantin; c'est ainsi qu'on a vu s'accréditer dans la science ces opinions singulières où l'on ne tient aucun compte du développement historique de l'émaillerie, où l'on n'a même pas songé à classer les monuments par époques.

Tel est le cas de la reliure dite de l'empereur Henri II, qui renferme un manuscrit de 1014, orné de miniatures (conservée à la Bibliothèque royale de Munich n° 57).[1] Labarte parle de cette pièce deux fois: dans son chapitre consacré aux monuments de l'émaillerie byzantine, et dans celui des émaux allemands. Il y exprime cette opinion que l'ivoire du milieu (face antérieure) est d'origine byzantine et plus ancien que la reliure même. Cependant il suffit de comparer attentivement le sujet avec la manière dont il est traité, pour reconnaître que cet ivoire est un travail d'Occident et qu'il est contemporain de la reliure. Ce fait résulte d'ailleurs de la comparaison avec d'autres monuments du XIme siècle. Ce bas-relief représente la Crucifixion, la Résurrection des morts et l'Ascension.[2] Il est encadré dans cette inscription assez énigmatique: „Grammata qui sophie quaerit cognoscere vere, Hoc mathesis plene quadratum gaudet habere. En qui veraces sophie fulsere sequaces.“ Le sens de l'inscription est le suivant: „Celui qui cherche la véritable intelligence des paroles de la

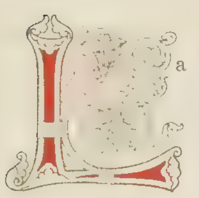
---

[1]) Labarte, *Histoire des arts industriels*, planche XL, texte, vol. III. p. 428 et 596. Voyez aussi vol. I, p. 76.

[2]) Il y a dans ces scènes des détails apocryphes curieux: des deux côtés du Crucifié on voit Longin qui le transperce avec une lance et un guerrier qui lui tend une éponge. Une femme voilée, en pleurs, un drapeau à la main, tient un calice où coule le sang du Christ. Elle pose l'autre main sur un bouclier que tient, à droite, une autre femme assise ceinte d'une couronne (la Synagogue). Cette femme est assise sur le seuil d'une Basilique. La croix est plantée au-dessus d'un dragon expirant. Au-dessous de la Résurrection du Christ et d'un mausolée à trois étages est la Résurrection des morts, puis on voit la figure couchée de l'Océan, de la Terre (voyez les manuscrits illustrés de l'Exultet) et de sa fille avec la corne d'abondance. Voyez aussi les miniatures carlovingiennes et les hypothèses très-sagaces du professeur Springer dans ses *Genesisbilder in der Kunst des früheren Mittelalters, mit besonderer Rücksicht auf den Ashburnham-Pentateuch. Abhandlungen der philologisch-historischen Klasse der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften*, IX, n° 6, Leipzig, 1884, sur le type occidental des illustrations appartenant à la catégorie des chroniques imagées.

sagesse, se réjouit de posséder ce livre, plein de savoir. Voici les véritables disciples de la sagesse qui ont brillé."[1] Les émaux datent bien de l'époque de l'empereur Henri II; mais il est probable (et cette hypothèse s'appuie sur les petits écussons d'en haut arrondis en demi-ovale — comparez ceux de l'évangéliaire de Mstislaw) qu'ils n'avaient pas été faits primitivement pour cette reliure, mais qu'ils ont été empruntés à quelque couronne votive d'église. Cette reliure, comme beaucoup d'autres, prouve que les décorations d'émail y étaient distribuées souvent un peu au hasard. Aussi faut-il soumettre chacune de leurs parties à l'analyse critique très-sévère avant d'assigner une date à la composition.

La reliure de l'évangéliaire de Mstislaw.



La reliure de l'évangéliaire, écrit en 1125 pour le prince Mstislaw Wladimirowitsch et qui se trouve dans le trésor de la cathédrale de l'archange Michel à Moscou, a été analysée avec la plus grande précision par G. D. Filimonow.[2] Elle diffère, comme forme, de toutes les autres reliures d'évangéliaires connues qui nous sont parvenues dans leur état primitif. Elle n'offre point de figure centrale entourée d'une large bordure à figures de moindre valeur; elle se compose tout simplement d'une plaque unie d'argent doré qui est toute couverte de fins ornements réticulés faits au repoussé.[3] De petites plaques d'or ou d'argent, achetées à Byzance ou fabriquées en Russie, y ont été appliquées à différentes époques, au XIIme et au XIVme siècle. Le médaillon central en forme de croix et d'un caractère décoratif n'est que du XVIme siècle.

L'auteur de l'analyse que nous venons de mentionner croit que cette reliure ne contient que deux émaux provenant de l'ancienne reliure du Xme siècle, en forme de rectangles allongés avec les figures de deux apôtres debout; le fond de la pièce, c'est-à-dire la plupart des émaux qu'elle renferme auraient appartenu à une seconde reliure datant du XIIIme, et que la pièce

[1]) Labarte avoue (texte explicatif de la planche XL) que ces vers ne sont pas très-compréhensibles; il propose toutefois de traduire comme suit le dernier vers: „Le roi Henri fait honneur par sa noblesse à la véritable doctrine."

[2]) *Arkhéologuitscheskya izslédoranya po pamiatnikam. Okládʼ Mstislavova Evanguelya* (Etude archéologique de monuments. La reliure de l'évangéliaire de Mstislaw. Analyse des plus anciens émaux en Russie). Moscou, 1861. Tirage à part des *Mémoires de la Société Impériale d'Histoire et d'Antiquités.*

[3]) Elle a été publiée dans *Les Antiquités de l'Empire russe*, section I, planche 77: voyez aussi l'Atlas de l'*Histoire russe* de Pogodine, Moscou, 1871, planche CXXXIII.

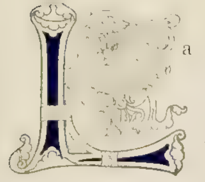
n'aurait été complètement mise en état telle qu'elle est aujourd'hui qu'au XVIme siècle. Filimonow prétend, en outre, que deux plaques émaillées seulement sont d'un travail byzantin; quant aux autres, elles peuvent avoir été faites en Russie. Six d'entre elles ont la forme de petits médaillons à cinq pans avec les figures du Sauveur et de cinq martyrs (SS. Georges, Démétrius, Théodore, Boris et Gleb); ils servaient, dit l'auteur, d'ornements (zapony) aux barmes des grands ducs. Cinq émaux carrés avec l'Hétoimasia, St Pierre, St Paul, la Vierge et St Jean Baptiste (parties d'une Déésis pour laquelle cependant la figure du Sauveur a été empruntée aux barmes), sont évidemment des émaux provenant de la Crucifixion. C'est à Filimonow également que revient le mérite d'avoir débrouillé le sens de l'épilogue où un certain Naslaw dit qu'il avait „porté le manuscrit à Constantinople, qu'il y avait arrangé les émaux (chimipète)“ et qu'il avait acheté, à Byzance, les plaques toutes prêtes, n'ayant plus eu qu'à les poser sur la reliure.

Il y aurait peu de chose à ajouter à cette analyse : ce seraient seulement quelques remarques au sujet du style de ces émaux. Il est, par exemple, tout naturel que certains de ces émaux (tsaty), différents par leur style et leur exécution, se soient trouvés en même temps dans le commerce et qu'ils aient pu être acquis d'un seul coup, les uns à cause des sujets représentés, les autres en raison de leur perfection technique. „Wladimir de Volhynie, lisons-nous dans la Chronique russe, orna telle reliure de l'image émaillée du Sauveur“, le seul émail dont il disposât à cette époque. La forme et les sujets des cinq émaux mentionnés plus haut conviennent mieux à une couverture de manuscrit qu'à une Crucifixion. Quant à la supposition de Filimonow que les six petites plaques en forme de médaillons avaient été primitivement cousues sur les barmes (il y avait toujours six ou huit de ces plaques sur les barmes), cette hypothèse est assez vraisemblable; mais ces médaillons rentrent déjà dans le domaine de l'histoire de l'émaillerie russe. Nous recommandons à quiconque s'intéresse aux monuments de l'émaillerie byzantine d'examiner toute cette reliure au point de vue technique, à cause des émaux de différentes époques qui y sont concentrés. Tous ont été enlevés à une ancienne reliure et grossièrement fixés, au XVIme siècle, avec des clous, à une seule plaque. Ils sont pour la plupart d'un travail byzantin très-ordinaire du XIIme siècle. Le dessin est déjà non seulement conventionnel, mais lourd; les rubans des alvéoles sont gros; c'est l'œuvre d'un vulgaire ouvrier. Au lieu de traits ronds et ondulés, les cheveux sont faits avec des traits brisés; le geste de la bénédiction grecque n'est pas clair et ressemble

à la bénédiction à deux doigts. En outre, les couleurs byzantines ne sont plus fines : le bleu turquoise tourne au vert-de-gris, l'émeraude est couperosé; les chairs sont d'un rose jaunâtre, vertes ou presque couleur de cire sur les contours. La chevelure de St Jean Baptiste a un reflet bleu foncé, comme celle de l'apôtre St Paul; le chiton du Christ est vert, etc.

Mais en dehors de ces ouvrages d'un caractère banal que Naslaw a trouvés dans le commerce, la couverture de l'évangéliaire de Mstislaw contient deux petites plaques avec les figures des apôtres St Jacques et St Barthélemy et qui remontent incontestablement au Xme siècle. Ce sont des travaux admirablement exécutés par un maître de premier ordre et qui peuvent hardiment rivaliser avec les meilleurs émaux, par exemple avec ceux du reliquaire de Limbourg. Les chairs des figures nous mettent en présence de ce naturalisme élevé qui commence à paraître dans l'art byzantin des IXme et Xme siècles et ne dure que peu de temps pour faire place au genre décoratif habituel. Dans ces carnations il y a une légère teinte olivâtre et le ton chaud de l'antique. Le dessin est particulièrement remarquable; l'émailleur s'y complaît et en joue visiblement, non seulement dans la pose de ses figures, mais encore dans une certaine bizarrerie de gestes qui, malgré les toutes petites dimensions des personnages, restent très-expressifs et imposants; à ce point de vue le reliquaire de Limbourg même est inférieur. Six petites images d'un travail russe forment un contraste fâcheux avec ces merveilleux émaux. Elles datent tout au plus du XIIIme siècle et sont d'une technique très-maladroite : les minces rubans sont remplacés par de gros fils métalliques; l'émail est partout poreux et craquelé; le vert est trouble et impur, les chairs sont d'une nuance de cire verdâtre, grossièrement plaquée de tâches rose sur les joues; le dessin semble avoir été tracé par une main d'enfant.

Reliure de l'évangéliaire de Sienne.



La reliure de l'évangéliaire de la Bibliothèque publique de Sienne est aussi un monument composite. Elle consiste en deux plaques d'argent dorées qui sont toutes couvertes d'un décor réticulé et de quarante-huit émaux sur fond d'or. Le revers était autrefois orné d'une série de médaillons avec diverses figures et ornements dont il ne reste plus qu'un petit nombre. Le manuscrit grec du XIme siècle, qui est orné, en outre de cette reliure, de

quatre miniatures d'évangélistes, fut acheté, en 1359, à Constantinople. Suivant Labarte, cette reliure serait du Xme siècle. Mais en réalité elle se compose de parties de valeur artistique et d'époques fort différentes. Nous n'y trouvons pas un seul émail du Xme, mais il y en a plusieurs du XIme, du XIIme et peut-être même du XIIIme siècle. Il semble que cette couverture ait été faite de pièces et morceaux de plusieurs reliures, Crucifixions, couronnes et autres objets d'église, réunis en un seul tout dans le système de l'évangéliaire de Mstislaw.

Afin qu'on puisse apprécier ce monument à sa juste valeur, nous en donnons ci-après la description.

Au centre de la composition formant la Déésis, un médaillon rond avec le Christ Pantocrator, en buste et bénissant.[1] Une petite plaque avec l'image de la Vierge est fixée au-dessous. Quant à la Déésis, pour la constituer, on a pris deux autres plaques rectangulaires avec les figures de Marie et de St Jean. A la même série appartiennent St Pierre et St Paul, St Jean et St Matthieu; St Marc et St Luc manquent. Trois médaillons ronds avec les figures du Sauveur, de St Jean Chrysostome et de St Basile ont été empruntés à un autre monument. Quatre plaques émaillées avec des archanges proviennent de différentes reliures. L'archange Michel y est représenté trois fois et une quatrième fois sur une plaque cruciforme qui est au milieu, tout comme sur les reliures du trésor de St Marc. Cette répétition sur une même couverture ne peut avoir été préméditée. A cette série d'archanges appartiennent encore St Théodore et St Démétrius et deux plaques rondes avec des séraphins. Deux autres plaques quadrangulaires (St Denis et St Jean le Miséricordieux) sont d'une autre origine et diffèrent entièrement des médaillons ronds de St Jean Chrysostome et de Basile le Grand. Enfin, au centre de la reliure est la Résurrection du Christ, représentée sous la forme de la Descente aux Enfers, conformément au type du XIIme siècle. Ainsi donc, les 23 plaques en émail de ce côté de la reliure constituent, comme facture, cinq séries différentes.

L'ensemble du revers est encore plus hétérogène. Au centre une plaque carrée avec l'Ascension qui correspond bien à la plaque décorative centrale de la face. Puis viennent trois petites plaques (dont la manière et les types sont dissemblables) avec la figure du Sauveur, et cinq médaillons avec la

1) Labarte, *Histoire des arts industriels*, planche CI.

Vierge, probablement dans le type de Blachernes, de Chalkopratis et d'Odogétria. La Déésis est formée d'une intéressante image du Christ, avec la Vierge et St Jean Baptiste à ses côtés; St Pierre et St Paul sur plaques quadrangulaires; au milieu d'ornements végétaux qui remplacent ici les anciennes palmes chrétiennes, St Grégoire le Théologue et St Jean Chrysostome, sur des plaques ovales, ne proviennent pas d'une autre reliure, mais très-probablement d'un ustensile d'église quelconque. Dans un médaillon rond encore une fois St Grégoire le Théologue et sur des plaques quadrangulaires St Mercurius, St Nestor, St Grégoire, St Théodore, St Jean le Miséricordieux et St Basile. Plus bas est placée une plaque triangulaire, la pointe en bas; elle a dû former jadis la clef de voûte d'une arcade décorative et représenter l'Archange (la Sophia). Comme preuve de bigarrure citons deux petites plaques entaillées de l'extrémité supérieure; ce sont les restes d'une grande composition. L'une représente la Vierge et St Jean au pied de la Croix; l'autre le Christ, les mains liées et allant humblement au supplice ελκόμενος επι σταυροῦ.



Fig. 56. Crucifixion de la reliure du trésor de la cathédrale de Milan.

La plupart de ces émaux rapportés de différents côtés datent de l'époque de la décadence de l'art byzantin et en particulier de l'émaillerie; nous n'en voulons pour preuve que les couleurs employées et qui ont été bien fidèlement reproduites dans l'ouvrage de Labarte. L'himation (le vêtement de dessus) est bleu foncé, mais non lilas ni pourpre; le chiton est cendré ou turquoise. Ce dernier vêtement est même parfois jaune (chrome) sur le Sauveur, ce qui semble

une violation grossière des traditions iconographiques de Byzance. Le rouge clair est ici d'un bel effet et le pourpre a un ton de framboise. Les draperies sont partout privées de sens : formées de traits parallèles rompus sans méthode, elles constituent ce schéma informe de la décadence que les archéologues de l'Occident considéraient naguère comme un canon du dessin byzantin. La reliure de l'évangéliaire de Sienne nous paraît donc être quelque chose comme une contrefaçon grecque. Il est probable que les délégués de Jean Cantacuzène, après avoir formé cette pièce de fragments divers, l'auront vendu à un marchand italien pour la somme énorme de 3000 florins d'or.

Et cependant la reliure de Sienne est un spécimen collectif très-précieux d'émaux byzantins. Plusieurs d'entre eux ont en effet gardé cette originalité et ce goût artistique qui distinguent une œuvre d'art d'une pièce de simple ouvrier. Ces émaux (particulièrement les archanges, le Sauveur, la Vierge et bien des saints) méritent une analyse plus détaillée que celle à laquelle nous pouvons les soumettre dans le présent ouvrage. Qu'il nous suffise de signaler quelques détails iconographiques intéressants,[1] les variations caractéristiques de types, certaines particularités des costumes de la cour de Byzance, etc.

Toutes les autres reliures que nous n'avons point mentionnées dans cette revue générale des reliures à émaux byzantins cloisonnés, sont, à notre avis, d'origine occidentale ou tout au plus seulement rehaussées de quelques émaux byzantins. Ainsi, par exemple, la reliure de l'évangéliaire de la bibliothèque du château des ducs de Gotha, avec sa Crucifixion en bas-relief, sa composition pareille à celle de la reliure de l'empereur Henri II, et ses portraits émaillés d'Othon, de Théophano, de St Benoît et des symboles des évangélistes, est un travail allemand; cependant quelques-unes de ses petites plaques décoratives pourraient bien être d'origine byzantine. Il est du moins très-difficile de distinguer dans ces dernières un travail allemand, tant les imitations allemandes du XIme siècle ressemblent, comme facture, aux originaux grecs. L'hypothèse de Labarte d'après laquelle une main d'artiste grec y aurait travaillé, comme dans beaucoup de cas analogues,

[1]) Sur les deux plaques de la face le Seigneur bénit à la manière grecque, comme Pantocrator, sans former avec ses doigts le monogramme sacré (voyez la description du Sauveur de la collection A. W. Zwénigorodskoï). St Jean le Miséricordieux et St Denis apparaissent avec le même geste de bénédiction sur la reliure de Sienne.

nous mènerait à cette conclusion que cette main s'était étendue sur toute l'Europe, — ce qu'il est bien difficile d'admettre.

A cette catégorie d'émaux mixtes appartiennent : la reliure d'un évangéliaire de la bibliothèque de St-Gall, le dessus de reliure d'un manuscrit carlovingien avec six petits émaux, au trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle; la reliure d'un évangéliaire de la Bibliothèque Nationale de Paris (nº 9383) et la reliure, récemment publiée,[1] de la collection du marquis de Ganay, ornée de filigranes plus récents et d'émaux d'un travail occidental du XIIme siècle. Les principaux traits caractéristiques qui indiquent ici des émaux d'Occident sont : un goût un peu lourd dans la décoration et un dessin conventionnel et maniéré; nous ne voyons d'ailleurs guère d'autre différence. Il est évident que, par leur composition, leurs filigranes, leurs pierres précieuses et par l'habileté dont les métaux y sont travaillés, ces reliures sont d'origine allemande; ils sont semblables à tous les autres ouvrages allemands et français des XIme et XIIme siècles. Et ce ne sont pas les petites plaques byzantines, très-usitées et répandues alors dans le commerce, qui peuvent donner à ces reliures une empreinte grecque. C'est d'ailleurs là un cas que nous rencontrerons encore plus d'une fois.

Reliure du trésor de la cathédrale de Milan.

Pour élucider cette question très-obscure des émaux cloisonnés d'Occident sur les reliures, terminons en signalant quelques particularités de l'évangéliaire qui appartient au trésor de la cathédrale de Milan (fig. 56 et 57). Commandée au XIme siècle par l'évêque Aribert, cette pièce a été très-richement décorée. La Crucifixion comprend en outre du Crucifié : St Jean et Marie, un soldat et le centurion, chacun sur une plaque spéciale; puis les Femmes au tombeau (il n'y en a qu'une ici), le Portement de la Croix, l'Ascension, en trois séries, la Descente aux Enfers, des emblêmes, puis deux prophètes, enfin St Ambroise et St Satyre. Toutes ces figures sont traitées dans le style un peu déformé du XIIme siècle avec quelque prétention à un certain naturalisme qui s'étale sous de vives couleurs dans les costumes

[1]) *Collection Spitzer*, tome I, *Orfévrerie*, planche I. — Gonse, *Exposition universelle de 1878*, Paris, 1879, II, p. 222.

chargés de plaquettes. Les émaux principalement employés sont : le bleu de ciel, le vert et le blanc éclatant. Par opposition aux émaux byzantins on voit ici le vert foncé, et le jaune chrome est remplacé par l'or. Outre le pourpre translucide (avec les nuances d'écaille) on remarque le rouge cannelle opaque. Le vert émeraude non seulement constitue le fond, mais encore remplace des pierres précieuses et, dans ce cas, les plaques ont la forme d'alvéoles où sont directement sertis des verres de couleur. Dans toute la décoration on rencontre ce mélange désagréable de bleu clair et de vert sans tons intermédiaires. Les émaux vert émeraude sont encore plus mal employés pour le costume; le bleu turquoise n'est jamais à sa vraie place etc. Les filigranes sont une imitation lourde et maladroite de modèles byzantins. Dans tout l'ensemble on sent l'embarras, l'ignorance et la gaucherie d'un novice qui cependant fait des tentatives et des efforts pour trouver une forme réaliste ou tout au moins un détail naturel.



Fig. 57. Reliure du trésor de la cathédrale de Milan.

Tout le monde peut facilement faire la différence entre le dessin lourd, parfois informe de cet ouvrage et celui fin et élégant des émaux réellement byzantins, mais si l'on ne prend pour guide que la facture avec ses couleurs troubles et impures, on aura de la peine à suivre la phase du développement de l'émaillerie byzantine en Occident et à distinguer ces émaux de leurs formes anciennes. Voilà pourquoi on a souvent fondu les différentes sortes d'émaux cloisonnés occidentaux en un seul type que l'on a cru devoir attribuer à une époque relativement très-recente.

Enfin nombre de petites images saintes, de médaillons et de plaques de différentes formes, provenant d'anciennes reliures et de divers ustensiles d'église, sont disséminés partout en Europe et en Orient. Mais fort peu sont déjà connus, et, comme nous n'en possédons aucune reproduction fidèle, leur sens est très-problématique, d'autant plus que, de nos jours encore, on donne pour byzantins quantité d'émaux occidentaux du Moyen-Age et des émaux

russes encore plus récents. Les trésors des couvents du mont Athos renferment quelques émaux anciens d'origine byzantine, qui y ont été apportés de la capitale grecque, à partir du règne de Basile le Macédonien.

Dans la laura de S[t] Athanase on trouve l'encadrement éminemment remarquable d'une icone en mosaïque de S[t] Jean le Théologue (0,173 m. de haut sur 0,118 m. de large, avec l'encadrement 0,28 m. de haut sur 0,23 m. de large); il est orné de dix médaillons en émail (0,038 m. de diamètre).[1] La tradition prétend que ce fut un don de Jean Zimiscès (969—976), mais il semblerait plutôt appartenir à une époque relativement plus récente. Au milieu de la bordure supérieure on y voit la „Hétoimasia", aux côtés de laquelle apparaissent S[t] Jean Chrysostome et S[t] Jean le Miséricordieux, plus bas S[t] Jean Kalibyte, S[t] Jean Damascène, S[t] Jean le Jeûneur, S[t] Jean Climaque, le prophète Zacharie, S[t] Jean Anargyre et S[te] Elisabeth. Il est assez probable que ce dernier médaillon, fixé au coin de droite, donne le nom de la donatrice, qui aura consacré l'image à sept saints du nom de Jean, en mémoire de son époux défunt.

Au monastère Dokhiar on voit l'icone des SS. Pierre et Paul, au milieu d'un encadrement orné de médaillons en émail.

Dans la bibliothèque du monastère Khilandari, un évangéliaire revêtu d'une reliure nouvelle (d'après le catalogue de Lambros n° 7, parch.), est orné de cinq plaquettes en émail, une au milieu, les autres quatre (dont une manque) aux coins. Une croix ornementale de très-petites dimensions est fixée dans le centre; elle est bordée d'une bande ornementale formée de cercles, de listels et de petits carrés remplis d'émail. Le tout ensemble produit un effet magnifique. Aux angles, les figures des archanges S[t] Michel et S[t] Gabriel, et de S[t] Jean Baptiste.

Le monastère Iviron possède un évangéliaire revêtu d'une reliure d'argent, aux quatre coins de laquelle sont clouées quatre plaquettes ornementales en émail.

On rencontre aussi quelques plaques de reliure remarquables dans des couvents de la Géorgie, comme, par exemple, dans ceux de Ghélat etc. Notons particulièrement la plaque en émail du monastère de Ghélat, clouée

[1]) Communiqué par M. J. Strzygowski, agrégé à l'université de Vienne. Voyez aussi: l'évêque Porphyrius, *Pervoje pouteschestvïe v Afonskïe monastyri i skity v 1845 godou (Premier voyage aux monastères et ermitages du mont Athos en 1845)*, I[re] partie, section 1[re], Kiew, 1877, p. 201.

sur l'icone de la Ste Vierge (0,12 m. de hauteur sur 0,045 m. de large): elle a été donnée par le roi Alexandre XVII et contient la représentation de l'apôtre St Pierre. La technique des plis réticuleux qui revêtent la figure de leurs sinuosités minuscules, reporte notre pensée au XIIIme siècle et au style des émaux de la Pala d'oro.

La cathédrale de l'Annonciation à Moscou possède une petite image avec une Descente du Saint-Esprit, d'un travail byzantin, et un Sauveur (si l'on en juge par l'inscription slave) d'un travail russe. A noter une Résurrection en émail avec cinq figures et l'inscription : χίτων ἤ χλαμὺς λέντιον ἔνδυμα λόγου.

Dans la collection M. P. Botkine à St-Pétersbourg il y a deux petites images d'un travail exquis, empruntées évidemment à des reliures et représentant St Nicolas le Miraculeux et Basile le Grand.



Fig. 58. St Pierre.



Fig. 59. St André.

Le trésor de St Marc à Venise renferme aussi une planchette en bois avec quatorze médaillons mesurant de 3 à 6 centimètres de diamètre et qui proviennent également de différentes reliures. Les sujets représentés sont : le Sauveur (deux fois),[1] St Jean Baptiste, St Georges, St Procope, St Cosme, St Damien etc. Le médaillon de l'impératrice Zoé (nom de la donatrice sans doute) est particulièrement intéressant.

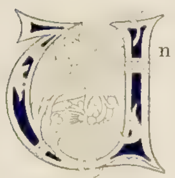
Le Musée de Pesth possède deux médaillons émaillés (les apôtres St Pierre et St André), ayant 3 centimètres de diamètre (fig. 58 et 59): c'est un excellent travail du XIme siècle.[2] Le costume (himation) est à deux couleurs; mais le chiton de St Pierre est rouge, ce qui indique plutôt le XIIme ou la seconde moitié du XIme siècle.

Paris ne possède qu'une seule pièce d'émail cloisonné, incontestablement byzantine; c'est un médaillon fort petit, très-endommagé d'ailleurs et oxydé, qui est conservé à la Bibliothèque Nationale. Il représente le Sauveur Pantocrator. Ce médaillon a dû appartenir à une croix ou à une reliure.

[1]) Les deux bénissent à la manière grecque; mais un seul forme avec ses doigts le monogramme sacré, l'autre bénit en qualité de Pantocrator.

[2]) Ils ont été trouvés au bourg de Nyitra Ivanka. Ils ont été probablement inhumés avec la couronne de Constantin Monomaque, avec laquelle on les a mis au jour. Mais ils n'ont jamais fait partie de cette couronne, comme d'aucuns le pensent. C'étaient plutôt des ornements votifs d'une croix ou, plus vraisemblablement. d'une reliure.

Les émaux byzantins des différentes collections particulières de Paris, qu'on a citées (collection Gréau, Gay, Stein etc.)[1] n'ont pas été publiés, et nous sont inconnus.



n médaillon en or émaillé avec la figure du Sauveur, conservé à Kiew (fig. 60)[2] nous montre à quel degré de perfection technique et d'expression religieuse pouvait atteindre l'émaillerie byzantine. Il ne mesure que 3 centimètres de diamètre et il est pourvu d'une oreillette et de crochets servant à maintenir un cordon de perles qui l'entoure. Cette image semble avoir été une image portée au cou, ou (si l'on en juge par sa grande valeur artistique) c'était peut-être d'abord une plaque qui ornait une croix ou une reliure. Le Sauveur est au milieu d'un cercle ou d'une auréole lilas entourée de deux bordures; l'une, couleur turquoise, avec ses pierres carrées, rappelle les anciens encadrements émeraude; l'autre, lilas, est parsemée de petites croix blanches. Ce mélange d'émaux blancs, lilas et turquoise reparaît dans le costume du Christ : son himation est lilas foncé, son chiton bleu turquoise. La gamme produite par ce mélange est très-harmonieuse de couleurs; d'un autre côté le type du Christ dépasse, par sa jeunesse et la finesse du travail tous les types connus de la première moitié du XIme siècle. Ce fait prouve bien que c'est vers le milieu du XIme siècle qu'éclate cette crise funeste qui dépouille l'art byzantin de tous les éléments féconds de l'antique tradition grecque, renouée avec tant d'éclat au IXme siècle, après la période des iconoclastes. L'image sainte de Kiew rappelle effectivement beaucoup par son style les types bien connus de mosaïques (de la cathédrale de Ste Sophie de Kiew, de la chapelle Palatine, de Monreale, du couvent de Choros à Constantinople). C'est la même facture pleine et large des bustes et la même disposition des mains (voyez le buste du Christ sur les monnaies byzantines du XIme siècle : la main droite fait le geste de la bénédiction grecque avec le monogramme

Image du Sauveur à Kiew.



Fig. 60. Image du Sauveur à Kiew.

[1]) Gonse, *Exposition Universelle de 1878. Les beaux-arts et les arts décoratifs.* II, *L'art ancien*, Paris, 1879, p. 243, 249. Voyez Gay, *Glossaire archéologique*, au mot *émail*.

[2]) Trouvé en 1878 dans la propriété de Korolew, de l'Ancienne Ville, actuellement conservé au Cabinet des Médailles de l'université de Kiew, sous le n° 145. L'émail de la sainte image est fort désagrégé.

sacré; la gauche tient l'évangile. Mais la physionomie dans la petite image n'a rien de l'expression sombre et dure des mosaïques. Les cheveux sont encore d'un ton marron foncé (et non couleur de lin ou rougeâtres, comme dans les mosaïques); le regard vif et la tête légèrement relevée du côté droit distinguent tout le visage du type des mosaïques. Il est évident que, pendant la bonne période de l'art, les procédés d'émaillerie, quelles qu'en fussent les difficultés, ne détruisaient point la vie et l'expression dans les sujets traités, pourvu que les émaux fussent exécutés par de véritables artistes. La mosaïque, au contraire, à cause de son caractère industriel, ne fit que hâter la décadence. Aussi tous les monuments d'émaillerie byzantine, si petits et fragmentaires qu'ils soient, ont forcément une grande importance pour nous.

Staurothèques de la Vraie Croix.



Les encadrements des morceaux de la Vraie Croix ressemblent aux couvertures d'évangéliaires et forment avec celles-ci une catégorie à part. C'est à tort qu'on les appelle, en Occident, reliquaires de la Ste Croix: ces derniers, dont le véritable nom est arca ou cista, ont une forme extérieure et un caractère artistique adaptés à leur usage. Les enchâssures dont nous voulons parler s'appelaient à Byzance σταυροθῆκαι et ξυλοθῆκαι; on les conservait sur les autels et, en temps de guerre, le chambellan, chargé de la garde des appartements particuliers de l'empereur les attachait sur sa poitrine et les portait devant les troupes.[1]

Cette sorte d'ustensile sacré est représentée jusque dans ses moindres détails par la staurothèque du trésor de la cathédrale de Limbourg (fig. 61).[2] Ce monument, d'une conservation admirable, est un vrai chef-d'œuvre de l'art byzantin pendant la meilleure période de sa seconde renaissance.[3] Cette châsse ou staurothèque appartient au trésor de la cathédrale de Limbourg, dans le duché de Nassau, depuis 1208, époque à laquelle le chevalier Henri Hochmar

[1]) Constantinus Porphyrogenitus, *De cærimoniis aulæ byzantinæ*, p. 485.

[2]) Le premier éditeur de ce monument Aus'm Weerth l'a appelé très-improprement „Croix triomphale" des empereurs byzantins, ce qui donne une fausse idée de la forme même

[3]) Aus'm Weerth, *Das Siegeskreuz der byzantinischen Kaiser Constantinus VII Porphyrogenitus und Romanus II. und der Hirtenstab des Apostels Petrus*, avec 4 planches, Bonn, 1866, in-f°. Mauvaise lithographie d'un dessin négligé et fausse de couleur. Ce monument mériterait une meilleure reproduction, cela va de soi. Voyez sa description dans les *Annales archéologiques*, XVII, p. 337 et suiv., XVIII, p. 42, 124. Voyez aussi Labarte, *Histoire des arts industriels*, II, p. 83—92.



Fig. 61. Staurothèque du trésor de la cathédrale de Limbourg.

von Ulmen la rapporta d'une croisade pour l'offrir à ce trésor. La composition architectonique est d'une très-grande simplicité : c'est une cassette de bois avec couvercle ayant 48½ centimètres de hauteur sur 25 centimètres de largeur; sur la plaque intérieure il y a un renfoncement en forme de croix pour un morceau de la Vraie Croix, qui a disparu sans laisser la moindre trace. Le tout est recouvert d'argent ciselé avec des ornements purement byzantins; le couvercle et les côtés de la croix sur la plaque du fond sont garnis d'émaux sur or. Ces émaux forment sur le couvercle une sorte d'iconostase. L'entablement est ornée de pierres précieuses; le renfoncement, en forme d'une abside en arcade a, par conséquent, l'apparence d'un autel; c'est ce qui explique aussi le choix des diverses images pour former une clôture d'autel — les volets de la staurothèque. Suivant une inscription iambique sur l'enveloppe d'or de la croix, les empereurs Constantin et Romain II seraient les auteurs de la croix faite d'un morceau de la Vraie Croix et richement ornée de pierres précieuses et de perles — σύνθεσις λίθων διαυγῶν καὶ μαργάρων. Ces deux monarques ayant régné de 920 à 944, nous avons ainsi la date exacte du monument. Une seconde inscription ciselée sur la bordure en argent de l'encadrement nous apprend que Basile Proèdre, fils de Romain — σέβων ἐκαλλώπισε τὴν θήκην ξύλου, avait „magnifiquement orné cet encadrement", sans oublier de dire dans l'inscription de la bordure supérieure, que son œuvre ne serait pas plus agréable à Dieu que celle de son père, car „le Crucifié n'avait pas un aspect éclatant" — οὐ κάλλος εἶχεν ὁ κρεμασθεὶς ἐν ξύλῳ. Le renfoncement pour le morceau de la Vraie Croix est sans parure aujourd'hui. Ses extrémités sont sans chapiteau, sauf celle d'en haut qui est ornée d'une topaze. Tout autour de la croix brillaient sans doute des rangs de perles attachées par des crochets spéciaux; il n'en existe plus une seule aujourd'hui. La rosette faite de jacinthe au milieu, d'améthystes et d'émeraudes tout autour, explique les mots cités de l'inscription; elle reproduit, d'autre part, la simple décoration composée de pierres sciées et de morceaux de verre, telle qu'on la faisait au milieu du Xme siècle, que les barbares avaient importée de l'Orient et que Byzance s'appropria dès le IVme siècle.

Toute la plaque du fond de la boîte est garnie de listels décoratifs et de bordures d'émail d'un dessin géométrique très-simple. La partie iconographique, c'est-à-dire les figures d'émail sont, au contraire, d'une richesse et d'un luxe magnifique. Les archanges (dont un manque) sont rangés sur neuf rangs verticaux (fig. 62, 63, 64, 65), et sur dix rangs horizontaux deux séries d'anges, les chérubins à ailes ocellées — ἀρχαί et les séraphins

à six ailes, ἐξουσίαι. Les archanges tiennent tous des sphères et des équerres, ils ont la tête couverte d'une coiffure en forme de lis. Vêtus de costumes divers et les yeux tournés vers la croix, ils ont une attitude calme et solennelle. Deux d'entre eux s'avancent vers la croix. Les inscriptions en émail bleu clair placées entre chaque couple de chérubins énumèrent les précieuses reliques qui étaient autrefois conservées sous les plaques :

1° Τα σπαργανα ιῦ χῦ υιου του θῦ — une partie de linceul du Christ.
2° Το πορφυρον ιματιον του ζωοδοτου ιῦ χῦ — du manteau pourpre du Christ.
3° Ο ακανθινος στεφανος του φιλαν (θρωπ) ου χῦ και θῦ ημων — de la couronne d'épines du Christ.
4° Το λεντιον του πλαστουργου ημων χῦ τον ου (sic) — du drap du Christ.
5° Η σινδων του αθανατου χῦ και θῦ — du sindon du Christ.
6° Ος (sic) πογγος του μακροθυμου χῦ καὶ σωτηρι (sic) ημων — de l'éponge du Christ.
7° Το μαφοριον της υπεραγιας θκοῦ — du maphorion de la Vierge.
8° Η ζωνη της αει παρθενου εκ των χαλκοπρατη — de la ceinture de la Vierge provenant de l'église de Chalkoprates.
9° Η ζωνη της αγιας παρθ και θκοῦ απο ύ επισκοπ ζηλας — de la ceinture de la Ste Vierge.
10° Αι τιμιδι τριχες του αγιου του προδρομ' — des honorables cheveux du Précurseur.

Ces reliques sont importantes en raison des indications historiques qu'elles donnent sur les sanctuaires de Constantinople, et peuvent servir à la détermination des dates de différentes autres reliquaires d'Orient.

La composition en forme d'iconostase garnissant la plaque qui recouvre le renfoncement est encore plus belle. Elle offre l'aspect d'une petite image. Au haut de cette composition est un large entablement orné de plusieurs rinceaux et de bordures; la bordure supérieure se compose de petites croix en émail multicolore, au milieu court une large frise formée de petits écussons circulaires bordés de grenats sciés et de sept pierres claires groupées en trois cercles (la Trinité et les sept dons du Saint-Esprit peut-être), le tout parsemé d'émeraudes, de rubis et de perles. La zone inférieure est couverte d'un réseau métallique aussi fin qu'une toile d'araignée, avec une arabesque de neuf pierres précieuses. Sous cet entablement sont placés huit petites images carrées en émail (il en manque deux) avec les figures de St Jean Chrysostome, St Théodore, St Eustache, St Basile, St Grégoire (?), St Nicolas, St Georges et St Démétrius (?).

Enfin, toujours en descendant, vient, séparée par un rang de petites croix, la Déésis, c'est-à-dire l'image du Sauveur avec St Jean et la Ste Vierge, les deux archistratèges et douze apôtres sur deux rangs, en tout dix-huit

personnages disposés sur neuf rangs. L'émailleur a évidemment donné tous ses soins à cet iconostase, soit qu'il ait exécuté lui-même les émaux de cette partie, soit qu'il en ait particulièrement surveillé l'exécution par ses élèves. En tout cas il suffit de jeter un coup d'œil sur l'ensemble pour constater la grande différence de facture entre ses diverses parties, en dépit de l'uniformité de la manière. Il n'existe à notre connaissance ni dans les miniatures ni dans toute l'émaillerie byzantines aucun monument qui soit comparable à la beauté de cet iconostase.


Fig. 62. Archange sur le reliquaire de Limbourg.


Fig. 63. Archange sur le reliquaire de Limbourg.

Les figures, malgré leurs toutes petites dimensions, ont une attitude imposante, solennelle, des gestes majestueux, une expression iconographique nette et sévère; les draperies sont ajustées avec grâce et avec simplicité; le dessin, en un mot, peut rivaliser avec les meilleurs modèles de miniatures byzantines du Xme siècle, dont il est certainement inspiré. On voit par là que si l'art byzantin est mort, ce n'est point à cause de différentes difficultés techniques, mais bien à cause de la négligence peu artistique de la facture décorative.


Fig. 64. Archange sur le reliquaire de Limbourg.


Fig. 65. Archange sur le reliquaire de Limbourg.

Pour ce qui regarde le reliquaire de Limbourg, il serait difficile de résoudre la question de la supériorité en faveur de la partie technique ou de la partie artistique, tant est grande l'excellence de chacun d'elles.[1] Il faudrait d'ailleurs étudier sur l'original même tout ce que cette œuvre peut avoir de caractéristique jusque dans ses moindres détails (port des cheveux, mouvements, formes, traits du visage, etc.), tels que les choisit l'art élevé. Si la staurothèque

[1] La plaque supérieure (le couvercle) est en or pur; la plaque intérieure, ornée d'archanges, est, au contraire, faite d'un fort alliage d'or et d'argent: c'est là un détail technique qui a une grande importance.

de Limbourg avait été dignement éditée, l'on verrait que ce monument est le spécimen le plus parfait du style byzantin et l'on reconnaîtrait l'erreur grossière de ceux qui parlent de sa raideur et de sa pauvreté.[1]

Le visage du Sauveur attire avant tout l'attention par son ovale allongé, ce qui lui donne un air particulièrement sec, sévère et ascétique. Le Christ donne la bénédiction grecque, mais sans former le monogramme sacré, comme il convient au Sauveur Pantocrator dans la représentation de la Déésis. Sur la couverture de l'évangile qui est entre ses mains on voit une croix d'émail bleu turquoise. Le visage de la Mère de Dieu est naturellement plus vieux; sa stature un peu trop allongée rappelle le type de Marie dans l'évangéliaire du couvent de Sinaï, type qui est du Xme siècle.[2] Le type de St Jean Baptiste est ici plus caractéristique que celui de la collection Zwénigorodskoï : l'ovale en est plus large, mais aussi le caractère grossièrement ascétique plus accusé; les mains sont tendues en avant, mais non levées, ce qui est plus conforme à l'attitude sombre de l'ascète. Le corps est un peu courbé et amaigri, mais somme toute assez robuste. Par contre, les types de St Pierre et de St Paul sont relativement moins caractéristiques. St Pierre montre le Sauveur de la main droite. La physionomie de l'apôtre St Matthieu, par opposition à la physionomie pensive et inspirée de St Jean l'Evangéliste, est pleine d'individualité et se distingue par un calme sérieux et grave, mais qui n'a rien de sombre.[3] St Barthélemy et St Jacques sont complètement identiques; St Thomas et St Philippe représentent, comme d'habitude, des jeunes gens imberbes. Notons comme curiosité les mèches de cheveux gris qui encadrent le visage de St André. La figure de St Jacques est également intéressante; Didron l'avait déjà remarquée, mais la reproduction qu'il en a donnée est fausse et grossière. Les archistratèges ont l'aile naïvement pliée, en signe de paix; leur chiton est presque entièrement recouvert d'un loron d'or, parsemé de perles et de pierres précieuses. L'ange a une maniaque au col; ses sandales rouges portent des fleurs de lis.

Mais ce qui fait la perfection de ce travail et ce qui lui donne ce caractère de sûreté de main peu commune, c'est le coloris : il y a là une finesse de nuances, une netteté et un éclat extraordinaires. Avec cela pas

[1]) Nous examinons tous ces détails en raison de l'analogie de ces médaillons avec ceux de la collection A. W. Zwénigorodskoï.

[2]) Voyez mon *Voyage au Sinaï en 1881* (texte russe), Odessa, 1882, p. 131.

[3]) Dans la collection Zwénigorodskoï le type de St Matthieu est identique à celui de St Jean l'Evangéliste, ce qui ne peut être que l'effet du hasard et nullement une règle dans l'iconographie byzantine.

la moindre trace d'oxydation, ce qui est le résultat d'un excellent polissage de toute la surface. La staurothèque de la cathédrale de Limbourg paraît encore aussi fraiche que si elle venait de sortir de l'atelier. Pour nous servir de l'expression de Théophile, en versant de l'eau sur une partie des émaux, on ne rend pas leurs couleurs plus éclatantes que celles des endroits secs.

Mais c'est une observation qui ne s'applique qu'à un très-petit nombre d'ouvrages, exclusivement à ceux du Xme siècle, et notamment à ceux de la collection Zwénigorodskoï. L'étude du monument de Limbourg nous fournit des données exactes sur les couleurs, en sorte que même les tons qui ont changé avec le temps ne peuvent nous induire en erreur.

Voyons tout d'abord les carnations : les tons en sont tendres et chauds et merveilleusement nuancés dans les différentes figures. En général nous y retrouvons ce ton léger des meilleures fresques de Pompéi avec une teinte rose cannelle qui, sur le corps de gens d'un âge mûr, se change en rouge brique, un peu basané, chez les vieillards en un ton d'olive et de cire. Sur la plaque intérieure domine précisément ce ton de cire qui imprime ici à toute la coloration une teinte trouble brune et verdâtre. Sur le tableau extérieur, au contraire, le reflet des alvéoles d'or voisines produit des ombres olivâtres aux extrémités et dans certains endroits de la figure, sur le front en dessous des cheveux, sur les paupières, sur le nez etc., comme si l'émailleur avait voulu produire ainsi le modelé. Autre détail caractéristique à noter : les extrémités de certaines petites figures sont remplies d'émail vitreux presque entièrement transparent, qui avec le fond d'or également transparent, produit une carnation très-delicate.

Le costume est intéressant à cause de la variété que lui donnent les étoffes à deux couleurs si goûtées au temps de Constantin Porphyrogénète. Non seulement les apôtres, mais encore St Jean Baptiste et le Sauveur sont vêtus de la sorte. Généralement les couleurs suivantes sont combinées deux à deux : le bleu foncé (souvent le lilas) et le bleu turquoise ; le bleu clair et le bleu cendré ; le bleu foncé et le bleu pâle ; le bleu clair et le bleu turquoise, et enfin le grenat-cannelle et le bleu foncé.[1] Le grenat est remarquable par sa transparence et ses reflets de rouge framboise, brun cannelle et écaille. Cette variété de tons produit très-probablement l'antique et véritable pourpre qui (ainsi que le prouvent les anciennes miniatures, preuve confirmée par les

[1] Cette dernière combinaison dans le costume du Précurseur, de St Pierre et de St Paul, au revers des lorones, sur les ailes, imite le chatoiement de la soie.

investigations de naturalistes) était en réalité brun cannelle; ce n'est que plus tard que des falsifications et diverses colorations artificielles en firent une couleur lilas ou rouge framboise etc. Il en résulte qu'à cette époque on connaissait sans doute à Byzance différentes sortes de pourpre dans les étoffes — διβλάττεα, τριβλάττεα etc.

Les claves, les bracelets en étoffe, les coussins du trône du Sauveur et les plumes des ailes sont en émail bleu turquoise ou encore plus souvent vert émeraude, naturellement translucide; nous pensons que l'émailleur a voulu indiquer ainsi les reflets multicolores de bandes de soie cousues sur d'autres étoffes.

Le lilas des vêtements de la Vierge et du Christ, des chitons des archistratèges passe presque au noir; c'est peut-être là le pourpre byzantin de première qualité. Les cheveux sont presque partout noirs, d'un noir bleuâtre, ceux des vieillards sont d'un gris bleuâtre.[1] Enfin il convient de faire remarquer que toutes les cloisons (à en juger par les quelques endroits détériorés) étaient soudées, et que les meilleurs émaux sont déposés sur de l'or pur.

La staurothèque du trésor de la cathédrale de Gran.

Une seconde staurothèque de la Vraie Croix qui jouit, quoique à tort, d'une forte grande réputation, est celle du trésor de la cathédrale de Gran en Hongrie.[2] Cette châsse qui est un travail du XIIme siècle, a actuellement[3] la forme d'une image; sa plaque de bois est garnie d'argent; au milieu elle est recouverte d'or et pourvue d'un renfoncement en forme d'une croix à quatre bras destiné à recevoir un morceau de la Vraie Croix. La petite

[1]) Dans l'ouvrage de aus'm Weerth les couleurs sont mal reproduites et décrites avec beaucoup d'inexactitude. L'auteur considère à tort les étoffes à deux nuances comme des nuances et des ombres d'une même étoffe (p. 10, 17). Du reste, à l'exception de Reiske (voyez son Commentaire), personne n'a encore constaté l'existence à Byzance de ces étoffes, bien que leur usage eût été communément répandu en Occident, au Moyen-Age.

[2]) Voyez l'article de l'abbé Martynow: *Le Trésor de Gran* dans la *Revue de l'Art chrétien*, IIme série, XIV, 1881, avec reproductions d'après des photographies de Danko à Gran. — Jos. Danko, *Geschichtliches, Beschreibendes und Urkundliches aus dem Graner Domschatz*, Gran, 1880, in-f°, p. 61—64. Publié également en héliogravure dans: Pulsky, Radines et Molinier, *Les Chefs-d'œuvre d'orfévrerie hongroise*, tome II.

[3]) Cette staurothèque formait peut-être à l'origine un tableau pliable, comme celui de Limbourg ou comme, par exemple, la grande staurothèque, travail géorgio-arménien du XIIIme siècle, de la collection Basilewsky (conservée actuellement au Musée Impérial de l'Ermitage) avec figures ciselées et bustes en médaillons. Voyez Darcel, *Catalogue*, n° 206. Quant au reliquaire de l'église de Jaucourt (Aube), cité par Labarte, *Histoire des arts industriels* (II, p. 100—101), il n'a rien de commun avec le Xme siècle, auquel cet archéologue semble l'attribuer, si l'on en juge par sa propre description.

plaque centrale en or renferme les figures suivantes : de chaque côté de la croix Constantin et Hélène, le Portement de la Croix, suivant le type du XIIme siècle, avec l'inscription ἑλκόμενος ἐπὶ σταυροῦ, la Descente de la Croix (ἡ ἀποκαθήλωσις) et deux anges en pleurs. En général le dessin est mauvais; il est lourd, schématique; les enroulements dans les contours des vêtements, principalement sur les genoux, sont particulièrement déplaisants par l'absence complet de goût : c'est un signe certain qui, comme dans les miniatures, caractérise la seconde moitié du XIIme et le XIIIme siècle. A côté de ces émaux en somme très-communs, six plaques d'émail champlevé, quoique purement byzantin, offrent un certain intérêt historique. Il est vrai qu'ici la surface n'est pas creusée (car c'est une plaque d'argent et non de cuivre); elle est gravée au poinçon et puis remplie d'émail bleu foncé. C'est donc un spécimen de facture analogue à celui du reliquaire du trésor de St Marc. Bien que ces émaux ne soient appliqués ici qu'à des motifs d'ornements, il ne peut subsister aucun doute sur leur parenté avec les émaux bien connus du Moyen-Age.[1] Notons que ces ornements forment une sorte de rose persane et d'arabesques qui rappellent les portes sculptées arabo-normandes de l'église Santa Maria del' Ammiraglio de Palerme. Du reste l'existence des émaux champlevés en Orient et même à Byzance ne saurait être mise en doute; seulement ils ne répondaient probablement pas au goût de ces pays et de ce temps, et restèrent confinés dans de petits ouvrages décoratifs jusqu'à ce qu'ils se fussent développés au Moyen-Age au point de devenir un type historique. La gravure sur cuivre (nous l'avons déjà dit) est intimement liée durant la période la plus ancienne avec l'émaillerie et son origine orientale n'est pas douteuse.

Nous ne pouvons émettre aucune opinion décisive sur les autres staurothèques de la Vraie Croix existant en Europe et qui semblent être un travail byzantin,[2] bien qu'elles aient été fort répandues à l'époque des Xme et XIme siècles.

[1]) M. Danko, l'auteur du travail allemand que nous venons de citer, appelle cet émail *Grubenschmelz*, ce qui est un nom inexact.

[2]) Suivant le *Corpus inscriptionum græcarum*, Berlin, 1859, n° 8756, il y aurait à l'église St Laurent de Gênes une croix d'argent renfermant un morceau de la Vraie Croix ornée de figures d'émail (nielles?) du Christ, de la Vierge, de St Jean etc. : d'après l'inscription, ce serait le cadeau d'un membre de l'illustre famille des Varda et il aurait été restauré par les soins d'Isaac, archevêque d'Ephèse, au temps de Michel Paléologue, au XIIIme siècle. Une staurothèque semblable se trouve à Venise, dans le trésor du couvent Santa Maria della Carità : il a la forme d'une image (*tabula*). C'était, paraît-il, un don du célèbre Bessarion qui l'avait reçu du patriarche Gregorius († 1451). Les émaux ici (inferiores *in vitro pictæ* (icones) Constantini Magni et Helenæ matris) sont pourvus de titres qui sont intéressants au point de vue iconographique : Προδοσία, ἐρχόμενος ἐπὶ σταυροῦ, ἀνάβασις ἐπὶ σταυροῦ, ὁ ἐμπαιγμός, ἡ μαστίγωσις, ἡ ἀποκαθήλωσις, ὁ ἐπιτάφιος.

Les monuments suivants, connus à ce jour, ne sont point décorés d'émaux : la staurothèque de la Vraie Croix à l'Arsenal de Moscou, apportée de Constantinople en 1354; une grande staurothèque pliable d'origine géorgienne, de la collection Basilewsky, conservée actuellement à l'Ermitage Impérial de St-Pétersbourg; un coffret à la Sainte-Chapelle de Paris et un autre dans la Chapelle de la Cour à Munich.[1]

Petite staurothèque de l'église de Livadia, en Crimée.

Un puissant intérêt s'attache à une petite staurothèque de la Vraie Croix que nous avons trouvée dans le trésor de l'église du palais dans la Résidence impériale de Livadia, sur la côte sud de la Crimée.[2] Elle est de dimensions minuscules et d'une exécution étonnante. Elle n'a que 3 centimètres de haut sur 24 millimètres de large; il est donc probable que c'était une croix de cou, bien qu'on ne trouve aucun anneau ni rien qui ait servi à la suspendre. Mais sa grande simplicité nous autorise à penser que ce petit objet se serrait autrefois dans une petite boîte et que le tout se portait sur la poitrine. Il a la forme d'une petite image pliante, tout aussi minuscule, mais appropriée à être portée au cou. Cette petite boîte forme un diptyque extrêmement simple, de sorte que l'une des plaques avec le morceau de la Vraie Croix, en forme d'une petite croix, s'adapte juste dans l'autre, comme dans un cadre. Les deux plaques sont ornées extérieurement d'émaux. Les dimensions minimes des émaux (leurs figures n'ont que 12 millimètres de hauteur) font de ce reliquaire un objet unique. Quiconque n'a pas vu l'original, se rendra difficilement compte comment sur un si petit espace de la face antérieure

[1]) On conserve au monastère Vatopédi (mont Athos) une grande croix ornée d'émaux et contenant des objets saints de la même nature que ceux de la staurothèque de Limbourg. Au monastère sont conservés deux fragments de la Vraie Croix, réunis en forme de deux croix, dans une monture d'argent, don du roi Jean Douka Vatazès († 1255). Au monastère de St Athanase (ibidem) se trouvent quatre croix, montées en argent, avec des parcelles de la Vraie Croix : l'une d'elles a été donnée par l'empereur Nicéphore Phocas († 969) (il en sera parlé plus bas), une autre par Michel Douka († 1078), une troisième avec 16 médaillons émaillés, contenant la Déésis, des apôtres et des saints, avec le nom du moine David. Voyez : l'évêque Porphyre, *Pouteshestvija v Afonskije monastyri (Voyages aux couvents du mont Athos)*, Kiew, 1877, Ire partie, p. 199—200; II, p. 12—13. Barsky, *Stranstvovanija po sviatym miestam Vostoka (Voyages aux lieux saints de l'Orient)*, publication de la Société de la Palestine, 1887, III, p. 25, 204, 239.

[2]) Sur le désir de feue l'impératrice Marie Alexandrowna, on conserve dans le même trésor d'autres objets précieux à bien des égards : des images, des reliques des rois de Géorgie, pour la plupart dons du prince J. G. Grouzinsky, entre autres une Vierge Ibérique, merveilleuse peinture grecque avec un cadre d'émail du XVIme siècle etc. La date exacte de l'enchâssure de la Vraie Croix nous est inconnue, mais les circonstances mentionnées plus haut permettent de supposer avec certitude qu'elle vient de Géorgie.

on a pu représenter la Crucifixion avec tous ses détails. Faisons remarquer surtout les détails suivants d'une exécution excellente : le soleil rouge et la lune d'un bleu clair aux côtés du Crucifié, le fond bleu foncé de la croix, les inscriptions blanches, le nimbe bleu turquoise, les jambes clouées avec deux clous d'un léger ton de cire, la ceinture pourpre des hanches, le Golgatha bleu de ciel avec le crâne blanc d'Adam. On reconnaît même distinctement la chevelure brune du Christ et l'inscription bien connue ἰδοὺ etc. De chaque côté du Crucifié se tiennent la Mère de Dieu et S[t] Jean. Au revers (bien que sur les staurothèques de la Vraie Croix cette partie se rattache d'habitude directement à la Croix), indépendamment du soleil et de la lune répétés encore une fois, des deux côtés d'une petite croix ciselée contenant l'objet saint, les bustes de Constantin et d'Hélène (inscriptions (A) KONCTAT, H A EΛENH), vêtus de riches costumes avec lorones et couronnés de nimbes turquoise. Leurs couronnes reproduisent absolument les stemmata byzantins : la couronne de Constantin consiste en un cercle d'or, une petite calotte rouge à l'intérieur et une rangée de perles pendantes le long des tempes; celle de l'impératrice est un stemma rehaussé de trois pierres précieuses, orné de pendeloques et d'une partie supérieure formée de rayons. Constantin a la barbe noire; Hélène est représentée jeune avec des cheveux bouclés; tous deux étendent les mains vers la croix. La facture byzantine du X[me] siècle est tellement parfaite ici qu'il semblerait impossible d'exécuter une copie de cette pièce.

Deux triptyques à Hanau.



La collection privée de M. Walz à Hanau possède deux triptyques, richement encadrés en leur qualité d'objets saints et religieusement conservés comme des monuments d'art de la plus grande beauté. Ils sont disposés sur le panneau central d'un grand triptyque, orné au XIV[me] siècle, à l'intérieur des volets latéraux, de six scènes émaillées de l'histoire de la Vraie Croix et de l'empereur Constantin, „vainqueur en ce signe".

Les deux triptyques, d'origine byzantine, sont d'un beau travail de la seconde moitié du XI[me] ou du commencement du XII[me] siècle et, à en juger par leur facture et leur ornementation identique, ils doivent avoir été confectionnés dans le même atelier. Un de ces triptyques (0,6 m. de haut sur 0,11 m. de large avec les volets ouverts) présente l'aspect d'une image pectorale. A l'extérieur des volets on voit la représentation en émail de

l'Annonciation de la Sainte Vierge, accompagnée des inscriptions habituelles; sur le panneau central intérieur, la Crucifixion avec St Jean et la Vierge Marie placés aux côtés; l'inscription contient les paroles du Christ à sa Mère et à son fils bien-aimé. Les deux volets latéraux, de même que les bordures des volets du second triptyque, sont remplis, à la surface intérieure, de filigrane et de bordures composées d'un assemblage de morceaux de verre colorié scié.

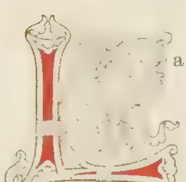
Ce second triptyque est un reliquaire ou un encadrement renfermant un morceau de la Vraie Croix enchâssée, en forme de croix à quatre branches, dans le panneau central du triptyque. Des deux côtés, en haut, les archanges St Gabriel et St Michel sont figurés en buste, en bas, St Constantin et Ste Hélène. Sur les volets latéraux, à l'extérieur, on voit les bustes des quatre évangélistes sur des plaques carrées, où de petites plaquettes ornementales aux angles forment un cercle réservé pour ces figures. St Matthieu et St Jean désignent du doigt l'évangile qu'ils tiennent dans leurs mains, St Luc et St Marc, placés en bas, bénissent, le dernier à la manière grecque. Les types peuvent être nommés fort beaux, mais St Marc seul rappelle, par son regard plein d'énergie et la tête fièrement retournée, la meilleure époque de l'iconographie byzantine, les autres personnages représentent un caractère immobile et engourdi. La tête un peu chauve de l'évangéliste St Luc, qui reproduit, évidemment, une tradition insignifiante, mais persistante, offre un intérêt spécial. A l'intérieur, chacun des volets latéraux contient deux figures en pied : ce sont St Georges, St Théodore, St Procope et St Démétrius. L'émailleur, fidèle aux coutumes de son métier, s'attache partout aux types juvénils des trois saints, mais incapable de reproduire de belles draperies, de beaux vêtements et de belles proportions, il offre des figures disgracieuses et routinières, de grandes têtes sur de petits corps. On reconnaît au premier coup d'œil un travail d'ouvrier ou même de fabrique. En général, les émaux du triptyque se distinguent par une excellente exécution des têtes et une impuissance absolue dans le rendu de tout le reste; les anciens peintres russes, imitateurs de ces ouvriers grecs, ne peignaient eux-mêmes dans leurs images que le visage et abandonnaient le reste à leurs élèves.

Dans la Laure du mont Athos existe une châsse qui se rapproche, par sa forme, de la staurothèque de Limbourg (0,445 m. de haut sur 0,285 m. de large); d'après la tradition, c'est un prétendu don de l'empereur Nicéphore Phocas (963—969) à St Athanase.[1] Les volets oblongs du triptyque con-

[1] Ces détails nous ont été communiqués par J. Strygowski, agrégé à l'Université de Vienne.

tiennent sur leurs bordures, en haut, en bas et au milieu, des médaillons émaillés (d'un diamètre de 0,02 m.), en partie détruits et d'un travail passablement grossier. On y voit représentés : St Thomas, St André, St Jean Chrysostome, St Paul, St Nicolas, St Jean le Miséricordieux (?), le prophète Elie, St Luc, St Joachim, St Matthieu, St Simon, St Grégoire le Théologue, St Théodore Stratélatus. Le fragment de la Vraie Croix est placé à l'intérieur et renfermé dans un encadrement.

Staurothèque de la Vraie Croix au monastère de Khopi, en Mingrélie.



La petite staurothèque d'or, mesurant 0,14 m. de haut sur 0,11 m. de large renferme depuis les temps les plus anciens la petite croix pectorale de la reine Thamar, au monastère de Khopi, au Caucase; c'est une précieuse et sainte œuvre d'art de l'ancienne Géorgie (fig. 66). Cette staurothèque à la forme d'un diptyque. Le Christ Pantocrator peint apparaît sur la face extérieure au milieu d'un fond décoré de rinceaux ciselés et niellés, bénissant et l'évangile à la main; la bordure est ornée dans toute sa longueur de rubis, d'améthystes, de turquoises, d'aigues-marines et de saphirs; il y a là en tout près de vingt pierres. Sur le revers, également à l'extérieur, le champ orné de rinceaux byzantins niellés, renfermait jadis cinq médaillons émaillés. Avec le temps, ils ont été complètement détruits à la suite d'une conservation négligée, et sont aujourd'hui remplacés par une peinture grossière; il ne reste plus que quatre médaillons de dimensions minimes (0,02 m. de diamètre) d'une technique admirable. En haut, sur l'un des médaillons apparaît la Ste Vierge Protectrice, les bras levés, vêtue d'un manteau pourpre foncé; le travail d'exécution en est charmant; l'inscription MP ΘY est en émail rouge. Sur un autre nous voyons St Nicolas le Miraculeux, St Georges Martyr et St Démétrius de Salonique : le premier fait le geste de la bénédiction grecque, il est vêtu d'un manteau bleu foncé et d'un omophorion blanc semé de croix; le second — un adolescent, vêtu d'un manteau couleur émeraude avec tablion, et d'un chiton bleu clair, une croix couleur émeraude à la main; le troisième, St Démétrius de Salonique, est vêtu d'un manteau rouge et d'un chiton blanc, il a l'aspect d'un adolescent aux cheveux bouclés et à la face ronde. La bordure de l'encadrement fait voir à l'intérieur l'inscription géorgienne : „Arbre vrai, force divine, accorde-moi ton aide et ta protection ......“ Le reste des mots a été effacé à dessein.

Mais la même inscription a été répétée mot pour mot avec les mêmes caractères d'écriture sur le revers de la susdite croix pectorale (fig. 67), seulement sa terminaison est la suivante: „à moi, le roi et le dédopali Thamar." C'est là indubitablement la reine Thamar, célèbre dans l'histoire de la Géorgie (1184—1212). De toutes les reines de Géorgie c'est à elle seule qu'on a attribué, dans tous les monuments littéraires géorgiens, le titre masculin de roi, et l'inscription de notre croix prouve que de son vivant encore elle portait le titre de roi et se le donnait elle-même. L'ornementation de cette croix est entièrement byzantine. Elle a 0,07 m. de haut sur 0,04 m. de large, et se compose de quatre émeraudes en bas-relief du type habituel des Xme et XIme siècles. Cinq rubis sont fixés sur les bords et au centre. Quatre perles forme poire disposées en croix, et deux flanquant la charnière qui réunit la croix à une petite perle fausse à jour destinée à un cordon ou une chaîne, complètent la forme. Le fragment de la Vraie Croix avait été placé dans l'intérieur de la croix, et reposait dans une petite cavité ménagée dans le reliquaire orné de figures de la Vierge Marie, de Jean Baptiste et de deux archanges. Toutes ces figures, tournées vers la croix, étaient autrefois en émail, mais détériorées à la suite d'une conservation négligée, elles ont été remplacées plus tard par des figures peintes.



Fig. 66. Staurothèque de la Vraie Croix au monastère de Khopi, en Mingrélie.



Fig. 67. Petite Croix d'un encadrement du monastère de Khopi, en Mingrélie.

On connaît bien moins les petits reliquaires servant à la conservation des ossements sacrés, bien que leur ancienneté et leur forme soient parfaitement établies et déterminées par le reliquaire de la cathédrale de Monza (du VIIIme ou du IXme, mais non du VIme siècle), par le reliquaire de St Etienne dans le trésor de la cathédrale de Vienne (du VIIIme siècle?), et encore plus sûrement par le reliquaire de Herford, contenant une parcelle des ossements de St Jean

Baptiste. Ch. de Linas[1] a démontré assez clairement sinon que ce curieux monument était très-ancien, du moins qu'il avait tous les caractères du style des débuts du VIIIme siècle. Ce savant dit avec raison qu'on y remarque à la fois des incrustations de verre et de l'émail liquéfié. Comme dessin et comme couleur c'est le dernier mot de l'art décoratif du Moyen-Age (Linas spécifie un peu trop en l'appelant bourguignon), qui tire son origine des Goths, c'est-à-dire de l'Asie Centrale.

On cite, de plus, comme monument très-ancien de l'émaillerie cloisonnée deux petites images et un médaillon du reliquaire de la cathédrale de Sion,[2] probablement un don de l'évêque Altheus, oncle de Charlemagne († 790).[3] Le caractère artistique et l'exécution grossière de ces émaux semblent indiquer qu'ils datent de la même époque que le rétable de San Ambrogio de Milan; quant à la caisse elle-même, ce n'est pas un travail, pas plus qu'un autre reliquaire analogue, qui appartient au trésor de la cathédrale de Halberstadt. La cathédrale de Maestricht[4] possède un reliquaire du XIIme siècle. On y voit un buste de Madone orante, les regards fixés sur le Sauveur qui trône dans les nuages, ce qui est une particularité intéressante au point de vue iconographique.[5]

Nous n'avons plus trouvé d'émaux byzantins sur les reliquaires en forme d'église ronde à coupole, connus sous le nom de sion: c'est d'autant plus regrettable que leurs imitations faites au XIIme et au XIIIme siècle en Occident (au trésor de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, au Kensington Museum, Collection Soltykow), témoignent d'un art médiéval remarquable et sont depuis longtemps appréciées à leur juste valeur. Jadis des personnes pieuses de haut rang avaient l'habitude de porter sur la poitrine ou de suspendre après les saintes images des temples minuscules renfermant des fragments d'ossements sacrés. Nous n'en connaissons, pour le moment, que deux spécimens admirables: l'un sur les barmes de Riazan, à l'Arsenal de Moscou;[6] l'autre sur la parure de cou, découverte en 1887, dans le couvent Zlatowerkho-Michaïlowsky de Kiew.[7]

[1]) *Emaillerie, métallurgie etc. Les Expositions rétrospectives de Bruxelles etc. en 1880.* Paris, 1881, p. 107—122, planche.
[2]) Département de la Loire Inférieure, en France.
[3]) Lasteyrie, *Histoire de l'orfévrerie*, Paris, 1875, p. 91.
[4]) Labarte, *Histoire des arts industriels*, II, p. 102.
[5]) Publié par Linas, *L'Art et l'Industrie d'autrefois dans les régions de la Meuse*, p. 100.
[6]) Publié dans les *Antiquités de l'Empire russe*, chap. III, planches 33—37.
[7]) N'a pas encore été publié; appartient à l'Ermitage Impérial.

L'étui du bâton de l'apôtre St Pierre, à Limbourg.

Bien que ce ne soit peut-être pas le lieu ici, mentionnons dans ce chapitre l'étui du bâton de l'apôtre St Pierre, qui selon la tradition, aurait été envoyé par lui de Rome, de ce côté des Alpes et qui, de même que la châsse de la Vraie Croix décrite plus haut, appartient aujourd'hui au trésor de la cathédrale de Limbourg. C'est l'archevêque Egbert, dit encore la tradition, qui aurait fait don de cet étui à cette cathédrale. Ses émaux (les emblêmes des Evangélistes) renferment, suivant Aus'm Weerth, les mêmes couleurs que le reliquaire de Limbourg, savoir : le vert, le bleu clair, le rouge, le jaune, la couleur chair et le blanc, dont le vert, le bleu et le rouge sont translucide; quant à la couleur chair, elle est relativement trouble; le noir qui manque est remplacé, pour les cheveux, par le rouge etc. Telle est la description donnée par Aus'm Weerth et malheureusement Labarte dite comme lui, bien que la statistique des couleurs d'émail sans la distinction des nuances, ne soit pas une garantie suffisante pour apprécier une pièce, pas plus que pour déterminer la date et l'origine des émaux. Au contraire, il suffit de jeter un coup d'œil sur les émaux de l'étui pour y reconnaître un monument de l'époque primitive semblable par le style, par le dessin et par la facture aux émaux du rétable de Milan. Quant à nous, nous n'hésitons pas à penser que cette pièce a dû être apportée d'Italie à Limbourg au Xme siècle déjà. Le dessin sur un fond d'émail bleu foncé et vert est très-grossier, même puérile; le cercle d'émail turquoise qui est au milieu repris dans sa moitié par de l'émail translucide couleur d'écaille — ce sont les cheveux; quelques traits constituent le visage. Il en est de même du costume fait également d'émaux émeraude et grenat; la tunique en émail bleu clair translucide produit sur ce fond[1] l'effet d'une tâche qui choque. Les vestiges de l'émail sur le pommeau de ce bâton, semblables aux émaux de l'étui, ne laissent subsister aucun doute sur ce point que cette pièce a été exécutée au Xme siècle.

[1]) Faisons remarquer ici que de Linas, en s'appuyant précisément sur cette pièce, prétend que le fond grenat vineux est une particularité propre aux émaux allemands. (Voyez *Emaillerie, métallurgie* etc., p. 98). Il est inutile de répéter que c'est là précisément un type d'émail byzantin.

Calices et patènes.

e grand nombre de monuments parvenus jusqu'à nous, comme les nombreux témoignages écrits, confirment ce fait (d'ailleurs très-compréhensible) que la décoration d'émail était également usitée à Byzance pour les calices, les patènes et autres ustensiles d'église. Mais il ne reste absolument aucun ustensile de cette sorte qui date de la période comprise entre le VIme et le IXme siècle, c'est-à-dire de l'époque où des travaux de ce genre pouvaient être exécutés avec beaucoup de goût; car, en s'appropriant à ce moment des modèles orientaux, Byzance produisait une série d'objets d'art industriel; nous en avons la preuve dans bien des travaux même de très-mince importance conservés jusqu'à ce jour.

L'aiguière d'or, garnie d'émaux cloisonnés, appartenant au Trésor de l'abbaye de St Maurice d'Agaune (Valais)[1] porte évidemment des traces du caractère oriental de ce genre d'ustensiles. La légende d'après laquelle ce vase aurait été donné à Charlemagne par un khalife est visiblement factice et ne saurait, par suite, être prise en sérieuse considération. Pour nous, ce monument n'est pas un travail byzantin, mais bien une copie faite en Occident (en Sicile ou à Venise) d'après un original byzantin. Quant à sa date, on ne peut l'attribuer ni au VIIme ni au VIIIme siècle, mais plutôt au XIme et même au XIIme siècle. Cette date est indiquée par l'ornementation de la bordure, par le caractère des filigranes et par les couleurs d'émail qui, dans leur bigarrure, manquent absolument d'harmonie; mais ce qui est un criterium encore plus certain, c'est cette sécheresse exagérée et barbare dans le dessin des animaux et des plantes qui caractérise l'art de l'Europe à cette époque du Moyen-Age. Sur une large zone d'émail de la panse du vase on voit deux griffons debout des deux côtés d'une rosette héraldique. Le fond d'émail vert, le maniérisme dans les figures d'animaux, une copie maladroite de formes archaïques, une ornementation surchargée de petits cercles, de losanges, de feuilles de lierre, de nœuds etc. suffisent pour donner à cette pièce l'empreinte de l'imitation. La zone d'émail de l'autre côté avec ses deux lions également debout près d'une sorte de palmier (arbre symbolique) est encore plus caractéristique. L'arbre des ouvrages byzantins

[1] Ed. Aubert, *Trésor de l'Abbaye de St Maurice d'Agaune*, Paris, 1872, planches XIX, XX—XXII. — Voyez l'abbé Martin. *Mélanges d'archéologie*, III, p. 126. Comparez Fr. Bock, *Mittheilungen der k. k. Central-Commission*, Wien, 1864, IX, p. 9, fig. 4.

qui est réellement symbolique, parcequ'il est plein de style, est remplacé ici par un mélange fantaisiste de végétaux (acanthes, lys, palmes etc.); les lions qui ont perdu leur vrai caractère d'archaïsme, ne sont qu'une caricature de l'antique.

Quoiqu'il en soit, cette aiguière nous donne une idée approximative, tout au moins, du luxe de ces ustensiles dont parle Constantin Porphyrogénète.

A la même époque appartiennent aussi tous les calices byzantins dont la décoration est conforme à un type établi depuis longtemps. Dans ce nombre citons les coupes hémisphériques montées sur un petit pied de forme conique (orné parfois d'un nœud ou d'un listel). Ces coupes sont en onyx ou en jaspe; elles sont ornées de cercles d'or en forme de couronnes, de pierres précieuses, de médaillons et de plaques d'émail.[1] Plus tard la croix qui traverse la panse du vase se couvre aussi de cercles d'or; on y a scellé ensuite le pied d'or qui, de même que les médaillons de la base, est orné d'émaux. Ainsi donc ces ouvrages restent dans les limites de la description tracée par Théophile. Les plaques d'émail ne jouent ici qu'un rôle purement décoratif, de même les pierres précieuses, et il ne faut chercher dans toute cette décoration ni un thème religieux ni une composition vraiment artistique.[2] Le type primitif est plus simple et plus artistique.

Quant au calices de travail grec avec émaux, nous ne connaissons, pour les avoir vus de nos yeux, que ceux du trésor de S[t] Marc; la plupart datent des X[me]—XII[me] siècles. Sur la couronne ou la bordure supérieure ils sont ornés de la figure du Sauveur, de S[t] Jean Baptiste, de la Vierge et des apôtres; sur le pied figurent les quatre évangélistes et sur la base des bustes de saints évêques avec des variantes. Le trésor en question possède en tout 32 calices byzantins, dont huit seulement ont leur parure byzantine parfaitement conservée. Les plus anciens

[1]) *Poculum*, bocal, à proprement parler une coupe. Sans en chercher trop loin le type-modèle, signalons celui qu'on rencontre parmi les antiquités barbares de l'Europe orientale. Des coupes analogues avec ornements d'or sur la couronne, trouvées sur les bords du Wolga, dans le gouvernement de Stavropol, sont conservées actuellement au Musée de l'Ermitage à St-Pétersbourg. Elles datent des IV[me]—IX[me] siècles.

[2]) La même observation s'applique aux calices du Moyen-Age qui se trouvent en Occident. Voyez Ducange, *Glossarium latinitatis* au mot *Smaltum:* calix aureus cum patena aurea esmaillata esmaldis aureis, Inv. de 1363. Cupa de cristallo .... in pede tria *esmaltula virideria rotunda*, Inv. de 1195. Dans d'autres inventaires il est fait mention de nodulus esmaillatus, lozengia esmaillata, verula esmaillata etc. Tout cela se composait de plaques byzantines recueillies de différents côtés, fabriquées en gros dans les ateliers de Byzance et répandues sur ses marchés et ceux de l'Occident.

ouvrages[1] sont ceux dont les émaux sont faits sur des plaques carrées ou rectangulaires et forment une sorte de couronne, comme les cercles des couronnes impériales ou votives; les plus récents ont dans le haut des médaillons d'émail, semblables à des pierres serties et encadrées de perles; les cercles mêmes sont rehaussés de pierres précieuses de différentes couleurs.

Il y a cependant des exceptions à cette règle.[2] C'est ainsi que de beaux émaux qui par leur facture rappellent ceux du Xme siècle, ornent un grand calice de sardonyx (largeur 0,18);[3] ils représentent quinze bustes, dont le Sauveur, St Jean Baptiste, la Vierge, St Pierre et St Paul, les évangélistes, quatre saints évêques etc. Ce calice, avec ses perles pendantes et ses images de saints, se distingue par une grande simplicité. D'après l'inscription (fidèlement reproduite par Pasini, p. 57) ce calice aurait été commandé par l'empereur Romain, et comme ces émaux se rapprochent plutôt du type du XIme que de celui du Xme siècle, il s'agit peut-être de Romain Diogène qui monta sur le trône en 1068.

Le même trésor renferme un autre type de calice qui semble avoir prédominé dans la seconde moitié du XIme et au XIIme siècle.[4] Sa monture est assez compliquée, et sa décoration — bigarrée. Huit médaillons dans la couronne représentent le Sauveur entre deux archanges, St Pierre, St Paul et la Vierge du type des Blaquernes; sur les cercles croisés, des plaques rondes avec les évangélistes, et sur le pied, l'apôtre St Thomas, le prophète Daniel, St Serge et St Nicolas le Miraculeux, sans aucun doute un assemblage de pur hasard. Des plaques en losange bordées de feuilles de lierre remplissent les intervalles entre les petites images.

En nous plaçant au point de vue iconographique, voici les deux calices qu'il faut examiner : l'un, orné d'une image du Sauveur Pantocrator (avec inscription) à l'intérieur, présente, aux points de croisement, les figures des SS. Démétrius, Procope, Théodore et Akindinus; sur la base quatre saints

---

[1]) Naturellement ces distinctions ne s'appliquent qu'à la monture et nullement aux vases d'onyx, de sardonyx etc. qui remontent à une haute antiquité et qui ont pu être décorés d'émaux dans la suite. Inversement des vases neufs pouvaient être ornés d'émaux anciens qui avaient servi pour d'autres vases ou pour d'autres objets en général.

[2]) Les antiquités du trésor de St Marc sont exposées d'une manière très-incommode pour les visiteurs, si bien qu'il est fort difficile de les examiner de près. Comme elles ne sont même pas numérotées, nous sommes bien forcé de nous en rapporter aux planches de l'ouvrage d'Ongania : *Tesoro di S. Marco.* Les inscriptions, les dimensions, la matière dont les coupes sont faites sont indiquées avec beaucoup d'exactitude dans le texte de Pasini.

[3]) *Tesoro di S. Marco,* tav. L, fig. 113.

[4]) Ibid., tav. XXXVIII A, XXXVIII, 72.

évêques, et sur le couronnement l'inscription suivante en émail bleu clair: πίετε ἐξ αὐτοῦ πάντες· τοῦτό μοῦ ἐστι τὸ αἷμά etc.[1] Le second calice offre sur la couronne une belle frise d'émail (peut-être du XI[me] siècle)[2] et plusieurs bustes rangés deux par deux, notamment ceux du Christ, de la Vierge, des archanges, des apôtres, des saints évêques, des anachorètes etc. Sur la bordure de la base l'on voit S[t] Georges et S[t] Démétrius, S[t] Eugène, S[t] Agathonicus, S[t] Christophore, S[t] Oreste etc. L'inscription paraît mentionner le même empereur Romain. Enfin sur certains calices il ne reste plus qu'un petit nombre de médaillons.[3]

Nous attachons peu d'importance à une patène[4] plus récente en jaspe clair, ornée de l'image du Christ en émail, avec l'inscription λάβετε etc. Nous n'attribuerons pas non plus une bien grande valeur à cette sorte de disque ou plat dit persan[5] qui, dit-on, serait fait d'une seule turquoise (17 centimètres de diamètre), mais qui en realité se compose d'un simple verre bleu turquoise. Sa partie inférieure est garnie d'argent doré, et la supérieure — de filigranes, de quelques pierres précieuses et de plaques d'émail grossier de l'Occident, du XII[me] ou du XIII[me] siècle. Ce dernier fait, pour quiconque a constaté une facture analogue sur de nombreux ouvrages occidentaux de la même époque, est une réfutation de la version d'après laquelle ce plat serait un don d'un Khan persan, en l'année 1472; par conséquent il faut se mettre en garde contre les déclamations qui vantent la beauté, l'originalité et la richesse de cette pièce.

La Bibliothèque Nationale de Paris possède une coupe en beau sardonyx avec une garniture du Moyen-Age: elle est ornée de filigranes (XI[me] et XII[me] siècles) et de fort petites plaques d'émail. Le tout (si l'on en juge par les petites marguerites blanches sur fond bleu foncé ou vert) n'est plus un travail grec, mais occidental. Cette coupe avait appartenu jadis au trésor de l'abbé Suger et paraît être de son temps.

Quant au calice de S[t] Remi de Reims, avec une inscription du XIII[me] siècle, appartenant au trésor de la cathédrale de cette ville, Labarte le considère, à cause de ses ornements et de ses plaques d'émail, comme un

[1]) *Tesoro di S. Marco*, tav. XXXV. 61.

[2]) Ibid., tav. XLI, 83.

[3]) Ibid., tav. XLV, 96, 98; XLIII, 90. D'autres pourvus seulement d'une inscription d'émail: XXXVII, 69; XLII, 84.

[4]) Ibid., tav. XLVIII, 106.

[5]) Ibid., tav. XLVIII, 105. Pour les détails en faveur de l'origine orientale de cette coupe voyez Pasini, loco citato, p. 94—98.

travail sicilien du XIme ou du XIIme siècle. Les émaux remplacent ici les pierres précieuses; toutefois ces feuillages, ces petites croix et ces rosettes ressemblent complètement à la décoration des coupes.

En terminant nous devons faire observer, pour notre justification, que, si nous avons examiné très-sommairement les objets qui précèdent, c'est qu'ils n'ont de byzantin que leur décoration d'émail. Par conséquent, bien que ce soient des choses rares, précieuses, parfois même très-importantes au point de vue de l'histoire locale, elles n'ont pour nous qu'une importance relative.

Couronnes et diadèmes



es couronnes impériales, royales et ducales du Moyen-Age, ainsi que les couronnes votives, que les princes offraient aux églises après leur couronnement et qui constituaient une catégorie spéciale de mobilier décoratif des temples, offrent un grand intérêt au point de vue de l'histoire de l'émaillerie. Toutefois l'histoire peut en tirer bien plus de profit que l'art. Pour quiconque observe les choses superficiellement, il semble que leur destination même impose à ces couronnes et diadèmes un caractère éminemment artistique. Or c'est tout le contraire qui a lieu en réalité. Le hasard a fait souvent que là où l'on s'attendrait à voir des objets d'art, il n'y a que des objets industriels. Ce fait prouve une fois de plus que si l'art progresse, ce n'est pas grâce aux encouragements de la Cour et des ateliers impériaux. D'un autre côté l'intérêt historique des questions qui se rattachent à ces monuments se trouve diminué par l'obscurité qui s'est accumulée pendant des siècles et que les efforts des archéologues seuls ne suffisent pas à dissiper. Quelquefois d'ailleurs l'obscurité avait été créée à dessein. On ne serait guère avancé si l'on s'en rapportait purement et simplement aux remarques nombreuses des chroniqueurs ou bien aux publications de luxe faites aux frais de l'Etat et qui nous donnent de belles reproductions de joyaux de la Couronne; il ne faudrait pas non plus s'appuyer sur ce que ces antiquités conservées dans les musées publics sont en parfait état de conservation. En Occident certains naïfs ont confondu trop souvent, quelquefois de bon gré, la tradition avec les données historiques; de plus tous les chroniqueurs du Moyen-Age ont tendance à parer d'une auréole légendaire les plus anciennes périodes de l'histoire; enfin les joyaux de Cour ont été soumis à de nombreuses restaurations parfois systématiques, appropriées au goût du temps

comme aux prérogatives des souverains, modifiées suivant les fluctuations politiques. Toutes ces circonstances sont autant d'obstacles pour une saine appréciation historique; celle-ci ne doit donc entrer en ligne de compte que pour juger du degré de vraisemblance d'un fait avancé. En effet, comme nous verrons plus loin, on ne peut ni assigner une date certaine à la Couronne de fer italienne ou à celle de Charlemagne, ni affirmer rien de positif par exemple sur la signification de la Couronne hongroise ou de la Couronne de Constantin Monomaque. Et, comme les joyaux européens du Moyen-Age, dont on fait remonter l'origine aux coutumes de la Cour impériale de Byzance, nous étaient presque inconnus jusqu'à présent, on s'expose fatalement à des erreurs si l'on veut faire des recherches sur ce terrain.

Il est un fait de la civilisation romaine qui ne nous est connu que dans ses traits généraux, c'est que l'empereur Dioclétien, le premier adorateur de l'Orient parmi les Césars, se coiffa, en 303 après Jésus-Christ, en signe de sa dignité impériale, d'un diadème qu'il emprunta aux Perses.[1] Ce diadème avait l'aspect d'un large bandeau blanc parsemé de perles. Si l'Asie Antérieure fut effectivement la première patrie de ces joyaux, le magnifique diadème d'or du trésor de Novotscherkask[2] avec son camée antique, ses pendeloques grecques et ses figures barbares d'animaux, a dû être un symbole de la dignité impériale à l'époque qui précéda immédiatement la migration des peuples. Il n'est pas impossible qu'un monarque quelconque de l'Orient ait conféré cette dignité à un chef barbare de l'Asie Centrale. En tout cas nous avons là une couronne dans la véritable acception du mot. Elle est faite une fois pour toutes; c'est réellement un joyaux, c'est-à-dire un souvenir du couronnement, tandis que le diadème de l'empire romain ne fut longtemps qu'un signe distinctif impérial. C'est ainsi que sur les monnaies des premiers empereurs byzantins, à partir d'Arcadius (395—408) nous voyons toujours la tête du souverain ceinte d'un diadème, c'est-à-dire d'un large bandeau parsemé de perles sur les bords et dont les deux extrémités sont rattachées avec un ruban qui pend dans le dos. Les portraits des enfants de la famille impériale sont couronnés, dans certains cas, d'une guirlande de laurier, appelée στέφανος, qui était probablement en or. Et comme le diadème n'est

[1]) Auparavant Heliogabal portait un diadème dans ses appartements, et Aurélien quelquefois en public. Voyez Gibbon, *Histoire de la décadence de l'Empire Romain*, trad. française.

[2]) Ce trésor est conservé à l'Ermitage Impérial à St-Pétersbourg. La reproduction que de Linas en a donnée dans ses *Origines de l'orfévrerie cloisonnée*, II, p. 158, planche D, est très-insuffisante.

qu'un signe distinctif, il est souvent réuni au casque, dont il forme la bordure inférieure (galea diademata). Ces diadèmes consistaient le plus souvent, du moins dans la suite, en un seul cercle métallique. Si nous avons insisté un peu sur ce signe antique de la dignité impériale, c'est qu'il est intimement lié à l'histoire des couronnes que portaient les empereurs de Byzance et, plus tard, les tsars de Russie. Les couronnes des rois et des princes (qui n'ont pas le pouvoir impérial) tirent leur origine de certains insignes guerriers, tels que les casques de différentes formes et de signification diverse.

Laissons maintenant la parole à Labarte, dont l'aperçu sur les couronnes est du plus haut intérêt pour nous, non seulement parce qu'il se rattache à l'histoire de l'émaillerie, mais encore parce que nous y voyons la première tentative de se familiariser (mieux qu'au point de vue simplement philologique) avec le cérémonial de la cour de Byzance.

Depuis l'époque de Justinien, dit Labarte,[1] le diadème fut remplacé par le stemma (στέμμα), un cercle d'or orné de pierres précieuses, de perles et d'émaux (?); au temps de Constantin on appelait στέφανος un cercle de ce genre. Le stemma était généralement couvert sur le sommet de la tête d'un morceau d'étoffe, également orné de pierres et de perles.

Effectivement on voit sur les monnaies, depuis Justinien jusqu'aux empereurs de Trébizonde, les monarques coiffés de la sorte. Il est facile de reconnaître un stemma rien qu'à ce seul détail, que les cordons de perles et de pierres sont suspendus sur le cercle près des oreilles; on les appelle κατάσειστα. Puis il y a, au-dessus du cercle, trois perles plantées sur des pointes et plus haut encore une croix (sur les monnaies de Tibère cette croix surmonte un arc fixé sur le bord du cercle). Cet arc indique évidemment sur les monnaies la calotte en étoffe qui était fixée à l'intérieur du cercle. Mais, pour consolider la croix, il fallait mettre au-dessus de cette calotte deux cercles métalliques recourbés, qui, en se rencontrant, avaient précisément l'apparence de deux arcs croisés.[2] Sur la couronne de l'empereur Maurice la calotte a une forme conique.[3] Nous laissons aux numismates

[1]) *Histoire des arts industriels*, II, p. 38, 43 et suiv.

[2]) Codinus, *De officiis*, p. 100, donne à ces cercles, recouvrant la couronne, le nom ἐπανωκλεῖστον; στέφανον ἔχοντα καμάρας μικρὰς τεσσάρας ἔμπροσθέν τε καὶ ὄπισθεν καὶ ἐκ πλαγίων, c'est-à-dire, un diadème portant quatre cercles. par devant, par derrière et des deux côtés.

[3]) Voyez Sabatier, *Description générale des monnaies byzantines:* monnaies de Justin (518—527), pl. XXI; de Phocas (602—610), pl. XXVII; de Héraclius (610—641), pl. XXIX—XXX; de Constance II (641—668), pl. XXXII—XXXIII; de Constantin Pogonat (668—685), pl. XXXIV—XXXVI: de Justinien II (705—711), pl. XXXVII; de Léon Isaurien (716—741) et de Constantin Copronyme (741—775), pl. XXXIX—XL.

plus compétents que nous le soin de distinguer (sur la foi des originaux et non de copies souvent défectueuses), les stemmata sur les monnaies avant le VIIIme siècle, et particulièrement sur celles des empereurs iconoclastes; chez ces derniers le stemma est souvent pourvu d'un demi-cercle et d'un petit globe impérial avec une croix au-dessus; d'autres fois il a l'apparence de deux volets réunis. Quant à nous, il nous suffira de faire cette remarque générale que sur les monnaies de Nicéphore Phocas (963—969), de Basile II (976—1025), de Michel Parapinaque (1034—1041) les graveurs reproduisent toujours la ligne du demi-cercle surmontant le stemma, bien qu'au IXme siècle apparaissent déjà des variantes de cette forme, motivées soit par la fantaisie des graveurs, soit par l'aspect de la couronne elle-même, selon qu'elle était destinée à être portée par un empereur, un césar etc. Anne Comnène décrit ainsi qu'il suit la couronne impérale: „Le diadème du despote enveloppe la tête comme une calotte hémisphérique bien arrondie; les couronnes du sébastocrator et du césar n'ont point de sommet hémisphérique.“ Evidemment ici l'ancienne dénomination le diadème désigne le stemma, mot qui n'était plus de mode au temps des Comnènes et fut remplacé par celui qui désignait anciennement la couronne impériale. Cependant en aucun cas il ne faudrait voir dans cette désignation la nouvelle forme de la tiare, de la touffe ou de la toque, comme le pense Labarte qui perd ainsi de vue sa définition primitive du stemma. Par conséquent, à l'époque des Comnènes la couronne impériale est invariablement un large cercle métallique orné de pierres précieuses, mais avec une calotte d'étoffe surmontée de deux arcs en métal croisés.

Cette sorte de diadème resta toujours le signe exclusivement distinctif de la dignité impériale, ce qui n'empêchait pas les despotes de porter aussi d'autres coiffures, qui toutefois n'eurent jamais la signification d'une couronne. Labarte confond ces deux espèces de coiffures et introduit dans l'idée de couronne diverses modifications qui n'existaient pas en réalité. Or, comme il importe de tenir compte des circonstances où ces couronnes étaient portées, il nous paraît nécessaire d'éclairer par d'autres faits la première définition de Labarte. Ce savant l'emprunte aux commentaires de Reiske[1] qui fait dériver le stemma du casque, et distingue trois cercles métalliques: l'un autour, les deux autres au-dessus de la tête, se croisant à angle droit au-dessus de la calotte et surmontés d'une croix. Le texte de Constantin ne renferme, il est vrai,

[1]) *Commentarii ad Constantinum*, p. 45

aucune indication sur la forme de la couronne impériale, il ne parle que des cérémonies où on la portait. Mais quelques allusions indirectes nous permettent de nous faire une idée précise de cette couronne. Constantin fait ressortir partout le caractère solennel et même sacré du stemma.[1] L'empereur ne porte pas le stemma dans ses appartements privés; le maître des cérémonies la lui pose sur la tête dans toutes les circonstances solennelles, notamment avant les processions d'église, où un cérémonial particulier est de rigueur. Alors tout le personnel de la cour chargé du service des appartements privés entoure l'empereur afin de le soustraire aux regards de l'assistance; quelquefois on lui met la couronne dans les pièces réservées à sa toilette. Dans certains solennités c'est le patriarche lui-même qui est chargé de ce soin.

Lors du couronnement il existe un cérémonial pour la bénédiction des stemmata; mais certains jours de fête, tels que la Nativité de la Vierge et pendant la semaine de Pâques, les souverains ne portaient aucune couronne; ils restaient nu-tête (ἀποσκέπαστοι), ou bien ils portaient la tiare[2] — touffe (toque), s'ils assistaient à une procession. Le caractère sacré des stemmata ressort aussi de ce fait qu'on en déposait toujours quelques-uns sur l'autel lors de la consécration des joyaux de la cour. Le texte de Constantin dit: stemmata. Evidemment il a en vue toutes les couronnes destinées pour divers cas.

La touffe était une calotte d'intérieur, à laquelle on suspendit plus tard des pendeloques (prependulia), comme nous le montrent les miniatures à partir du XIme siècle.[3] Pour un césar ce genre de coiffure changeait et prenait le nom de φακιόλιον;[4] toutefois dans les circonstances solennelles le césar portait le στέφανος métallique. Comme dès le Xme siècle cette couronne fut réservée exclusivement au césar (à une certaine époque aux fils de l'empereur, au sébastocrator etc.), on l'appela aussi τὸ καισαρίκιον.[5] Elle n'avait ni croix (στέφανον χωρὶς σταυρικοῦ τύπου), ni probablement arcs croisés

[1]) Constantinus Porphyrogenitus, *De cærimoniis aulæ byzantinæ*, I, p. 9, 14, 16, 18, 26, 39 etc. passim.

[2]) Ibid., I, p. 80, 104, 188.

[3]) Elle fut portée d'abord (?) par l'empereur Théophile (829—842, peut-être en souvenir de ses triomphes d'Asie. Ibid., *Appendix*, p. 505.

[4]) Φακιόλιον δίκην προπολώματος, λευκὸν χρυσοῦφαντον, ἔχων ἐπὶ τοῦ μετώπου ὁμοίωμα στεφάνου χρυσοϋφάντου. Ibid., *Appendix*, p. 500. La forme προπόλωμα est connue — *ornatus capitis turritus, stemma pannis facta et in vertice clausa* etc. Comparez la couronne de Constance trouvée en Sicile, dans l'ouvrage de Bock: *Die Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation nebst den Kron-Insignien Böhmens, Ungarns und der Lombardei*, Wien, 1864, Tafel XLIV, fig. 67.

[5]) Constantinus Porphyrogenitus, *De cærimoniis aulæ byzantinæ*, I, p. 219, 222, 412.

pour supporter la croix, ni calotte, ce qui résulte de ce fait que Constantin accompagne toujours le mot στέφανος de l'épithète χρυσοῦς.[1]

Il est évident que le stemma se distinguait du stephanos précisément par cette calotte qui le transformait en couronne impériale. Plus tard le despote (dignitaire de second rang après le césar) se distingait aussi par sa coiffure, qui toutefois n'était pas une couronne, mais consistait en un bonnet (σκιάδιον), tout garni de perles (ὁλομάργαρον) avec des bandes de galons d'or (χρυσοκλαβαρικὸν συρμάτεινον). Sur la calotte nommée ἀήρ était brodée le nom du despote.[2]

Si telle était la conformation des stemmata, on se demande ce que signifient les renseignements de Constantin sur les couleurs qui les distinguent. L'empereur portait le jour de Pâques un stemma blanc et s'il sortait dès le matin ainsi coiffé, à son retour il en mettait un rouge, ou inversement.[3] Il est probable qu'il y en avait aussi de bleus et de verts, les couleurs des deux principales parties du cirque, car nous savons que lors de la décoration solennelle du palais on exposait des stemmata verts provenant de l'église des SS. Apôtres et de bleus apportés de l'église de la Mère de Dieu de Pharos et de celle du grand martyr Démétrius.[4]

Labarte suppose que les bandeaux des stemmata étaient entièrement couverts d'émail de couleur unie (sans doute nullement d'émaux cloisonnés). Hypothèse assez singulière : en effet, nous n'avons encore vu nulle part de couronnes vertes, rouges etc. (quelle que soit d'ailleurs leur ornementation); il serait bizarre d'en admettre l'existence chez les Byzantins. Rien n'autorise cette hypothèse.

Evidemment on distinguait les stemmata d'après la couleur de leur calotte (en grec ἀήρ), et c'étaient sans doute ceux qu'on exposait dans les églises et à la cour, ou d'après la couleur du bandeau qui plus tard semble avoir remplacé purement et simplement le stemma. C'est ainsi que dans la fameuse mosaïque de Ste Sophie de Constantinople nous voyons un simple bandeau de pourpre parsemé de perles, comme sur plusieurs miniatures qui reproduisent les plus anciennes particularités du costume impérial.

[1]) Ou μοδίολος χρυσοῦς, Constantinus Porphyrogenitus, I. p. 414; στέφανον διάλιθον, p. 423. Aux mots στέφανον χρυσοῦν Constantin ajoute (p. 501) : κατὰ τοῦ παλαιοῦ τύπου

[2]) Codinus, *De Officiis*, Bonn, III. p 13. Les notes de Gretzer et de Goar sont peu claires et confondent le stemma avec le bandeau.

[3]) Constantinus Porphyrogenitus, *De cærimoniis aulæ byzantinæ*, I, p. 86, 187, 188.

[4]) Ibid., p. 587.

La Couronne de fer lombarde.

Labarte essaie d'appuyer son hypothèse sur la Couronne de fer italienne (fig. 68), à laquelle nous aussi nous donnons, bien entendu, la première place parmi les couronnes émaillées, puisqu'elle est le plus ancien monument byzantin de cette espèce.[1] Elle consiste en un bandeau d'or circulaire ou plutôt ovale (0,53 m. de haut sur 0,15 et 0,17 m. de diamètre), qui se compose de six parties (plaques) mobiles, réunies par des charnières. A l'intérieur il est doublé d'un cercle en fer qui, suivant la tradition, serait forgé d'un clou de la Vraie Croix, d'où ce nom curieux de Couronne de fer.[2] On lui donne aussi le nom de Couronne lombarde en vertu de cette autre tradition, consignée dans les chroniques, d'après laquelle elle serait, avec les autres richesses de Monza, un don de la reine des Lombards Théodelinde († 625), fondatrice de la cathédrale de Monza. La tradition assure, en outre, que cette reine reçut, à titre de présents, différents saintetés du pape Grégoire le Grand qui, lorsqu'il était encore légat du pape Pélage II, les avait reçues, de son côté, de l'empereur grec Constantin Tibère. Labarte se borne à montrer l'analogie de cette couronne avec celle qui figure dans un bas-relief au-dessus de la porte d'entrée de la même cathédrale (bas-relief qu'il attribue d'ailleurs faussement au VIme siècle), et il est convaincu de cette haute ancienneté de la couronne qui nous occupe. Fr. Bock fait observer non sans raison que le petit diamètre laisserait supposer plutôt un ex-voto qu'une véritable couronne,[3] qui toutefois ne daterait pas d'avant le IXme siècle et qui, selon toute probabilité, provient de la chapelle construite par le roi Bérengar († 924) à la cathédrale de Monza.

Tout en admettant les principales idées de Bock qui est un profond connaisseur du Moyen-Age, nous ne pouvons cependant partager son opinion

---

[1] Elle est conservée dans une chapelle de la cathédrale de Monza, près Milan; on la garde dans un reliquaire spécial du XVIIIme siècle. Muratori et Frisi en donnent une reproduction inexacte; la chromolithographie de Fr. Bock est assez bonne (voyez son ouvrage: *Kleinodien des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation*, Wien, 1864, gr. in-f°, planche XXXIII, 49).

[2] D'après Bock, l'expression *corona ferrea* apparaît pour la première fois dans une Chronique de la fin du XIIIe siècle.

[3] Bock compare cette couronne à deux bracelets (*armillæ*) (fig. 69 et 70) en or, ornés d'émaux et qui ont été trouvés en 1730 près de Kazan (voyez Bayer. *De duobus diadematibus* dans les *Commentarii Academiæ Petropolitanæ*, t. VIII, 1736). Mais il est probable que ces deux cercles étaient des couronnes votives, comme toutes celles du fameux trésor de Guarrazar près Tolède, offertes aux églises d'Espagne par des rois wisigoths.

sur un point. Ce savant considère cette couronne comme un travail byzantin très semblable au reliquaire grec de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle; nous croyons, au contraire, en raison de sa grande analogie avec le rétable de Milan, qu'elle est d'origine lombarde. En ce qui concerne le reliquaire du trésor de la cathédrale d'Aix, il ne date que d'avant le XIme siècle



Fig. 68. Couronne de fer lombarde.

et ne peut, comme nous le verrons plus loin, entrer pour nous en ligne de compte. L'ornementation de cette couronne est extrêmement simple, même pauvre; elle correspond parfaitement au style lourd romano-chrétien des VIme et VIIme siècles, tel qu'il domine dans les sculptures de Ravenne. Au milieu de chaque plaque de la couronne brille un gros cabochon (émeraude, améthyste ou grenat); de là partent quatre rosettes à sept feuilles; leur dessin et leur gravure sur or assez grossiers rappellent les diptyques et les ouvrages d'or barbares. De cette espèce sont, par exemple, deux boucles d'or trouvées à Ravenne et qui avaient appartenu à un cuirasse gothique

complètement détruite.[1] Une sorte d'entaille qui termine les traits de ciselure rappelle beaucoup cette facture barbare que l'on rencontre depuis le Vme jusqu'au VIIme siècle dans toute la Russie Méridionale, sur les bords du Danube, en Hongrie, comme aussi dans l'Italie du Nord. Les pierres fines sont serties dans de simples alvéoles ou chatons bien polis, tout entourés de branches de palmier ciselées ou d'ornements pareils à ceux du reliquaire d'Herford. Dans les intervalles ou plutôt sur le fond entre les rosettes on voit (comme autant d'émaux de plique) de petites plaques aux bords saillants et repliés, toutes couvertes d'émail. Ces plaques sont fixées au cercle au moyen de crochets spéciaux.[2] Le dessin de cet émail correspond aux rosettes qui ont des ramifications de perles (émail blanc) ou de lierre (émail bleu clair). Le fond est vert émeraude translucide. Les bandelettes très-épaisses représentent des feuilles, pousses et bourgeons, et se terminent par des points d'or, comme sur le Paliotto de Milan. Toute la facture, le type général et l'extrême simplicité de ces émaux indiquent qu'ils sont du IXme ou bien du commencement du Xme siècle. L'émail blanc sur fond émeraude se distingue par un ton assez criard. Il n'y a d'émail bleu cendré que sur les baies; partout ailleurs on ne voit que l'émail brun pourpre ou écaille, toujours transparent. La Couronne de fer lombarde n'a rien de commun avec les couronnes impériales, royales ou ducales; les petits trous percés de distance en distance au bord du bandeau prouvent d'ailleurs d'une manière irréfutable que nous sommes en présence d'une couronne votive qui fut ornée d'émaux au IXme siècle, à l'occasion de quelque sainte relique contenue dans son intérieur. Il n'y a du reste aucune raison pour mettre en doute cette croyance très-ancienne que le cercle de

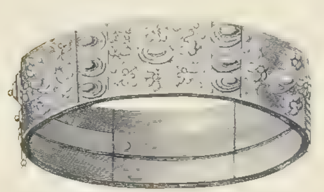


Fig. 69. Bracelet de Kazan.

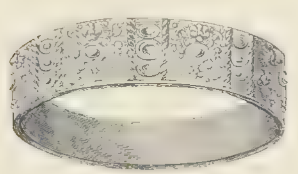


Fig. 70. Bracelet de Kazan.

[1] Voyez : Charles Diehl. *Ravenne*, Paris, 1886, p. 79. Voyez ibidem les rosettes sur le siège de l'évêque Maximien, du VIme siècle (p. 15).

[2] Il y avait peut-être en dessous des dessins ciselés et ces petites plaques appartiennent peut-être au IXme siècle, tandis que le cercle lui-même, beaucoup plus ancien, n'avait primitivement aucune décoration d'émail.

fer intérieur avait un sens sacré; cependant il est hors de doute que dans le principe ce cercle avait été uniquement destiné à consolider et à maintenir les plaques mobiles du bandeau d'or.



Couronne hongroise.

La couronne hongroise, dite de St Etienne (fig. 71) est, au contraire, réellement une couronne, et d'origine purement byzantine,[1] mais, comme nous allons le montrer plus loin, c'est une couronne de patricien, c'est-à-dire, ducale et non pas une couronne royale. Comme forme elle ne correspond qu'à la première charge de la cour de Byzance; elle n'a donc pas fait partie de grands joyaux proprement dits; en d'autres termes, ce n'est point un stemma, mais bien un stéphanos ou une couronne de césar. Voici les faits qui confirment cette opinion.

D'abord le bandeau frontal de la couronne (0,02 m. de hauteur) se compose de huit plaques émaillées et ornées de saphirs; il porte en outre en haut douze petits écussons frontaux, entre lesquels de petits arcs alternent avec des triangles; ce sont là les traits caractéristiques d'une corona radiata; or (Reiske l'a démontré) on ne décorait de rayons, à Byzance, que les couronnes du type de stéphanos.[2]

En second lieu, les deux arcs croisés qui surmontent le bandeau, καμάραι ou arcus, n'appartenaient point, comme le suppose Bock, à cette couronne, mais ont été ajoutés plus tard, au hasard. De plus, à l'entrecroisement des deux arcs est fixée négligemment la croix latine qui vient aboutir précisément au milieu de l'image émaillée du Sauveur. Ce dernier se trouve donc transpercé et l'émail de la partie supérieure est presque entièrement détruit. Bock fait observer (et il rend très-exactement ce détail dans sa reproduction) que la croix ainsi consolidée ne tient pas et tombe de côté; cette circonstance a

[1]) Il en existe une excellente copie dans l'ouvrage cité plus haut de Bock (planche XVI, fig. 23, p. 79). Dans ces derniers années (en 1881) il en a été fait, sur l'initiative du Reichstag de Hongrie, une reproduction chromolithographique qui n'est pas très-réussie. Depuis on ne peut voir cette couronne sans une autorisation spéciale du Parlement.

[2]) La raison en est sans doute que le *stéphanos* a une très-grande analogie avec les anciens diadèmes métalliques proprement dits. Les petits écussons de la couronne de St Etienne sont remplis d'émail vert évidemment pour figurer les feuilles d'une guirlande, comme les rayons de lis sur les couronnes ultérieures. Au contraire le cercle du stemma imite toujours un bandeau rehaussé de perles, de pierres fines ou de plaques d'émail.



Fig. 71. La couronne hongroise.

donné lieu à bien des légendes de toutes sortes, et voilà pourquoi sans doute on soustrait soigneusement cette couronne aux regards du public. Il n'y a pas de place pour une croix dans la couronne de St Etienne; d'où cette conclusion toute naturelle que cette couronne est un στέφανος χωρὶς τοῦ σταυρικοῦ τύπου.

Troisièmement, Constantin et d'autres Byzantins nous apprennent que les couronnes du despote et du césar portaient leur nom ou bien étaient même ornées de leur portrait; l'image qui est sur la couronne de St Etienne est donc probablement le portrait d'un empereur ou d'un duc auquel cette couronne fut donnée.

Il est encore plus difficile d'assigner une date certaine aux différentes parties de la couronne qui évidemment se compose de morceaux appartenant à diverses époques. Bock pense que si, d'une part, le cercle de la couronne ou le diadème que le roi de Hongrie Geysa (dans l'inscription Geóbitz) reçut en don de l'empereur Michel Ducas (1071—1078) et les petits écussons, d'autre part, datent de la même époque, l'arceau (arcus) forme une partie distincte et la plus ancienne; cela pourrait bien être, par suite, un reste de la vraie couronne de St Etienne, et partant un travail du Xme siècle. On ne saurait mettre en doute la justesse de la première partie de cette opinion; quant à la seconde, il est impossible de l'admettre sans choquer l'histoire de l'émaillerie elle-même. Labarte aussi s'élève contre cette hypothèse,[1] mais en cela il s'appuie sur sa thèse générale, difficile à démontrer, à savoir qu'au Xme siècle l'Italie ne fabriquait point d'émaux, et les faisait tous venir de Byzance. Or, la tradition nous apprend que St Etienne reçut cette couronne du pape Sylvestre († 1003). Le caractère même des tableaux d'émail,[2] leur style et leur facture prouvent que cette partie de la couronne n'est pas très ancienne, et qu'elle remonte à la fin du XIme et peut-être même au commencement du XIIme siècle.

Dans les émaux du bandeau les types sont purement grecs et la facture bien byzantine. L'or est très blanc; partout il y a des noms grécisés et des inscriptions grecques.[3] La décoration des plaques est simple et sans réseau métallique; le choix des figures est parfaitement combiné. Outre les portraits on y voit les archanges Gabriel et Michel, St George et St Démétrius, SS. Cosme

[1]) Labarte, *Histoire des arts industriels*, II, p. 95.

[2]) Nous empruntons toutes ces observations techniques à l'ouvrage de Bock, qui est une source excellente au point de vue de l'exactitude habituelle de l'auteur.

[3]) Bock reconnaît la technique latine dans la coloration rougeâtre de l'or, mais il serait plus juste de distinguer le degré d'alliage de l'or dans les émaux d'après les époques: nous avons déjà signalé l'apparition de l'or blanc dès la deuxième moitié du XIme siècle et sa prédominance aux époques ultérieures.

et Damien. Les portraits offrent un intérêt particulier. L'empereur Michel Ducas est vêtu d'un manteau et d'une tunique loronée; son co-régent Constantin n'a qu'une tunique à grandes épaulières de sébastocrator; le roi de Hongrie (πιστὸς κράλης Τούρκις) a un himation et une tunique lonorée, c'est-à-dire un costume ducal, comme S[t] George et S[t] Démétrius (Boris et Gleb russes). La couronne dont est ceint Michel Ducas a la forme d'un stemma à calotte rouge; celle de son fils a une calotte verte; le roi (kral) porte un stéphanos sans calotte; la première seule a des pendeloques impériales (κατάσειστα).[1]

Des traits plus récents sont faciles à distinguer dans les figures du Christ et des apôtres sur les plaques émaillées des arceaux : la chevelure du Christ est d'un marron clair, comme dans les mosaïques de la Sicile et de l'Italie Méridionale en général. Le Christ est vêtu d'un himation vert; l'apôtre S[t] Jacques a les cheveux rouges, ceux de S[t] André sont brun marron (dans le type byzantin ils sont gris). Les émaux le plus employés sont le blanc et le chrome; partout une certaine bigarrure et des inscriptions latines en lettres blanches. A notre avis, la partie supérieure de cette couronne a pu servir à l'origine d'étoile d'autel qu'on mettait sur les patènes; on ne l'ajouta que plus tard à la couronne défigurée avec intention.

En terminant nous ne pouvons nous empêcher d'exprimer le désir de voir ce monument intéressant mis à la portée de ceux qui voudraient l'étudier, comme toutes les autres couronnes; car indépendamment de l'intérêt historique qui s'y attache, il est précieux pour les archéologues et pour les artistes, en raison de ses petits écussons d'émail où l'on devine un vert d'émeraude translucide. Ceci est un second exemple de l'application de cette belle couleur d'espérance à la décoration des couronnes du Moyen-Age.

Couronne de Constantin Monomaque.



Le Musée national de Pesth possède un monument remarquable de l'émaillerie byzantine : c'est la couronne dite de Constantin Monomaque,[2] qui n'est évidemment que le fragment d'une couronne; en effet, les six rangs d'arceaux fixés à présent au bandeau métallique au moyen de charnières

[1]) Nous suivons dans toute notre description la chromolithographie de Didot (édition officielle de 1881).

[2]) Cette couronne a été trouvée, en 1861, en Hongrie, dans la localité dite Nyitra-Ivanka. Elle se compose de six plaques disjointes et d'un médaillon d'émail. On l'a payée 300 florins. On a trouvé

ne constituent point une couronne entière : il manque tout au moins encore deux plaques. Elle n'a pu appartenir à Constantin Monomaque pour cette simple raison qu'elle porte le portrait de cet empereur. Il est beaucoup plus probable que ce souverain l'avait donnée à l'un de ses hauts fonctionnaires, à un sébastocrator ou bien à un césar; il se peut aussi qu'elle n'ait été qu'une couronne votive.[1] Cette dernière hypothèse est confirmée par la nature des sujets représentés. Quoi qu'il en soit, nous ne pouvons en aucun cas considérer cette couronne comme un stemma impérial, pas plus que la couronne dite de Charlemagne. La différence essentielle entre ces deux couronnes, c'est que celle de Constantin Monomaque n'est pas partout de la même hauteur : la partie où est le portrait de l'empereur a 17 centimètres, celle des deux impératrices 12, celle des danseuses 10, et enfin celle des „Vertus" $8^1/_2$. Elle est donc très-haute sur le front et plus basse sur les côtés. Pour une toute autre circonstance, cette disposition ne serait pas à sa place, et c'est ce qui donne à cette pièce l'apparence d'une véritable couronne. Suivant Fr. Bock, ce serait un stemma impérial; il croit que le portrait d'émail de l'apôtre St André (voyez fig. 59), qui provient d'une croix quelconque et qui ne s'est trouvé dans le trésor que par hasard, n'est qu'une pendeloque (monilia, pendilia, les κατάσειστα ou πρεπενδούλια grecs). Il en tire cette conclusion que cette couronne avait été fabriquée à Byzance pour le roi de Hongrie André Ier. Mais c'est là une hypothèse tout à fait invraisemblable; il est en effet inutile de démontrer que les couronnes ne pouvaient jamais avoir de pendeloques semblables en forme de médaillon.

Mais, cette considération mise de côté, la couronne qui nous occupe est forte intéressante tant au point de vue technique qu'artistique : on ne peut d'ailleurs s'en rendre compte qu'en examinant l'original, car les reproductions qu'on en a faites sont peu satisfaisantes. Les alvéoles avec

dans le même endroit, en 1871, une petite image sainte et le chaton d'or d'une pierre fine, ce qui permet de supposer qu'on y avait enfoui un trésor. Ces deux derniers objets ont été payés 200 florins. L'espoir que d'autres objets précieux seraient mis au jour ne s'est pas réalisé jusqu'à présent. Cette couronne a été publiée successivement : par l'Académie des sciences de Pesth, en 1861, dans le *Kepatlasz az archæologiai Közlemények*, II, p. 67—78, pl. I, II, chromolith.: puis par Fr. Bock dans les *Mittheilungen der k. k. Central-Commission*, XII, 1867, p. 85—86, et dans son œuvre : *Kleinodien des heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation.* De Linas en a donné aussi une description dans son *Histoire du travail à l'Exposition Universelle de 1867*, Paris, 1868, p. 121—126.

[1]) Nous ne serions pas éloigné de croire que ces différentes portions n'étaient pas primitivement destinées à une couronne, mais bien à un ornement d'épaules (maniaque, barmes).

la couche d'émail n'ont pas plus d'un millimètre d'épaisseur,[1] la surface est, comme dans les meilleurs émaux, légèrement bombée à dessein. Dans l'or de la surface il y a un peu d'argent; il est d'un ton mat excellent; quant aux couleurs, le séjour sous terre, en les brunissant, leur a donné une fort belle patine. Il est à remarquer d'ailleurs que l'artiste s'est efforcé de mettre ces couleurs en harmonie avec le fond bleu de ciel et or : de là le ton bleuâtre des blancs et le ton pâle du jaune chrome.



Fig. 72. Couronne de Constantin Monomaque. L'empereur.

Les sujets, les types et les accessoires des tableaux d'émail de cette couronne méritent une description détaillée. L'empereur (fig. 72) est debout sur un coussin comme on en mettait sous les pieds de l'autocrate byzantin dans les circonstances solennelles. Il tient de la main droite un labarum, de la main gauche un rouleau et maintient un loron orné de pierres fines qui, selon l'usage, descend sur cette main. La tête est entourée d'un nimbe vert émeraude bordé d'un cercle rouge; la couronne se compose de plaques et de colonnettes qui, terminées par des perles, servent de charnières. Les plaques sont rehaussées de jacinthes et d'émeraudes; le jaune de chrome imite l'or de la couronne. Le visage, qui est évidemment un portrait, est d'un type purement arménien. Dans la chevelure d'un brun marron on distingue un cordon de perles retombant de la couronne sur les tempes. La poitrine est ornée d'une riche épaulière en or martelé, garnie d'une doublure rouge framboise. Le chiton bleu de ciel est parsemé de feuilles de lierre et broché d'or (hederatum). L'empereur est chaussé de petites bottes rouges également parsemées de feuilles de lierre bleu clair; le coussin est en soie verte. Le labarum, avec un sceptre rouge, est rehaussé d'émeraudes. L'inscription enfin est bleu de ciel. La figure se présente sur un fond bleu de ciel parsemé de divers rinceaux et feuillages (pampres) volubiles etc. Ces volutes s'étagent des deux côtés de la figure en deux colonnes : à l'intérieur ce sont des fleurettes couleur turquoise, çà et là l'on aperçoit de petits oiseaux aux nuances les plus variées; ils ont le corps turquoise, les ailes d'un bleu clair,

[1]) Au fond des alvéoles on peut reconnaître, mais en partie seulement, les contours des figures ils sont faits au pointillé et s'écartent souvent des dessins d'émail.

les pattes et le cou rouges; la tête est bleu de ciel: l'ensemble rappelle un perroquet.

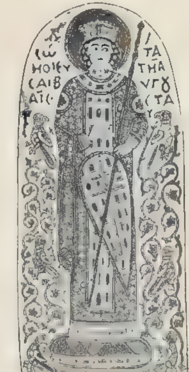


Fig. 73. L'impératrice Zoé, ibidem.

L'impératrice Zoé — Ζώη οι (sic) εὐσαιβαιστάτη Αὐγοῦστα — (fig. 73) est représentée debout; elle a une couronne radiée, des épaulières d'or, un manteau bleu de ciel à manches longues et larges, parsemé de feuillages et de perles, et broché d'or; elle a des perles aux oreilles. De la main droite elle tient un long sceptre rouge et soutient de la gauche l'extrémité en forme de bouclier du loron. Avec ses grands yeux, ses sourcils se rapprochant au-dessus du nez, sa bouche très-petite et ses cheveux d'un brun marron, elle peut être considérée comme un modèle de beauté byzantine des Xme—XIme siècles. Elle est d'une taille haute, élancée et bien faite; les chairs sont d'une pâleur de cire, maladive, avec une légère rougeur aux joues; cette nuance correspondait évidemment au goût de l'époque. La figure de Théodora (ἡ εὐσαιβεστάτη Αὐγοῦστα) est identique même quant au costume (fig. 74). Ces deux figures forment un seul et même type; l'émailleur, préoccupé seulement de conserver une individualité impériale, n'a pas jugé nécessaire (il n'en avait peut-être pas d'ailleurs les moyens) de différencier, ne fût-ce que par la taille, deux femmes aussi différentes que la célèbre Zoé et sa sœur. Cependant ce tableau, où elles sont représentées officiellement ensemble, nous autorise à voir dans cette couronne un travail exécuté entre les années 1042 et 1055.[1]

Fig. 74. L'impératrice Théodora, ibidem.



Fig. 75. Danseuse, ibidem.

Des deux côtés du groupe central sont représentées, sur des écussons moins grands, deux danseuses (fig. 75) sur un fond de rinceaux avec feuillage

[1] Zoé fut impératrice, mais sa sœur Théodora conserva le titre d'*Augusta*, bien qu'elle ne fût corégente que trois mois avant le couronnement de Constantin. Voyez Ducange, *Historia byzantina, Familiæ byzantinæ*, Lutetiæ Parisiorum, 1782, p. 145.

pour cette fois naturel. Ces deux figures portent par dessus le chiton bleu clair une robe spéciale à manches; chez l'une elle est turquoise, chez l'autre blanche avec des bracelets turquoise et une doublure rouge framboise. Toutes deux ont des épaulières (maniaques) cousues mais très-richement ornées d'émeraudes, et des chaussures de deux couleurs que de Linas suppose être des calcei fenestrati; toutes deux tiennent et balancent une écharpe à deux couleurs qui ressemble aux étoffes de Damas du temps. Toutes les étoffes, parsemées de feuilles de lierre d'or, sont évidemment en soie, si l'on en juge par le soin que l'émailleur a mis à reproduire leur finesse et leurs moindres plis. Les cheveux brun marron bouclés des danseuses sont maintenus au moyen de rubans blancs. Les carnations sont rose tendre. Les attitudes exagérées des figures et leurs vêtements flottants font un effet désagréable. Mais ces attitudes ne doivent pas être imputées à l'art byzantin qui prenait ses modèles dans l'art antique, notamment dans les terres cuites grecques où les figures ont des attitudes tout aussi exagérées.



Fig. 76. L'Humilité, ibidem.

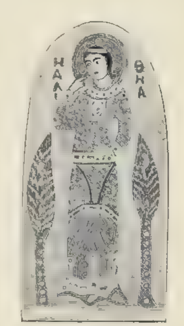


Fig. 77. La Justice, ibidem.

De chaque côté de ces deux plaques (si toutefois il n'y en avait pas ici d'autres, qui manquent aujourd'hui) se trouvent deux vertus : l'Humilité, η ταπινοσις (fig. 76) et la Justice, η αλιθηα (sic) (fig. 77). Toutes deux ont le même costume, comme il convient aux allégories; la différence ne réside que dans les couleurs. L'une de ces deux figures est vêtue d'un chiton bleu clair et d'un himation vert; l'autre, au contraire, a un chiton vert et un himation bleu. L'Humilité, bien entendu, n'a point de maniaque; la Justice, au contraire, a un vêtement supérieur rouge à manches maintenu par une ceinture et sur lequel sont brochées des feuilles d'or. Les nimbes autour de la tête des Vertus sont verts et bleu clair; à l'intérieur ils sont ornés de motifs en or, comme les nimbes de certaines femmes employées comme motifs décoratifs de la Femme mystérieuse allégorique dont il sera question plus loin. La Justice a le doigt d'une main posé sur les lèvres et tient une croix de l'autre main. Notons les rubans de différentes couleurs qui indiquent probablement la doublure du brocart, à moins que ce ne soient réelle-

ment des rubans destinés à maintenir les longues robes quand elles étaient retroussées.[1]

Le fond tout autour des figures est garni de rinceaux et de feuillages avec des petits oiseaux sur les branches. La figure de l'une des danseuses est placée dans l'intérieur d'un arceau que forme un lierre grimpant. Ce petit détail, tellement fréquent dans les miniatures qu'on n'y attache plus aucune importance, a, suivant nous, une signification réelle et peut servir de guide quand on cherche le sens de ce sujet solennel. Des sujets de ce genre auraient dû se distinguer à Byzance avant tout par un certain réalisme, mais les artistes, confinés dans les limites de production industrielle, n'étaient pas à même de représenter une scène véritablement réaliste. C'est ce qui explique la fusion du réalisme avec la convention, fusion qui ne permet pas souvent de distinguer les traits essentiels et historiques. Au point de vue du byzantinisme il est important que pas un des historiens n'a cherché à savoir quel sens pourraient bien avoir des danseuses tournant en cercle avec des écharpes multicolores, au milieu de la cour impériale. Pour élucider cette question il ne suffit pas de se reporter aux chambres funéraires de l'antiquité, dans lesquelles les danseuses personnifiaient la joie des banquets terrestres qui étaient transportés dans l'autre monde; il ne suffit pas non plus de leur assigner un sens allégorique: ce sont des matériaux qu'il est difficile d'utiliser pour l'histoire de l'art du XIme siècle en général et pour notre couronne en particulier.[2]

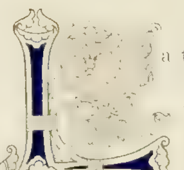
Constantin nous apprend, dans son ouvrage que, pendant les cérémonies du jour de naissance, du jour de mariage et du jour de couronnement de l'empereur la cour de Byzance organisait des processions solennelles, où toute la ville se paraît de tapis, de brocarts, d'arcs de triomphe etc. Les rues, couvertes de nattes, étaient jonchées de fleurs odoriférantes; des lierres et des rhododendrons grimpaient après les arcs de triomphe. Le soir avait

[1]) Il faut noter ici un point important au point de vue technique. A l'extérieur de l'alvéole on voit (outre les contours pointillés ordinaires qui correspondent au dessin d'émail et qui le guident peut-être), de petites entailles sur le bord et dans quelques autres endroits. Ces entailles avaient sans doute pour objet de mieux consolider la mince couche d'émail.

[2]) De Linas, *Origines de l'Orfévrerie cloisonnée*, II, p. 302, note. Voyez plutôt les deux danseuses (ὄρχησις, d'après l'inscription) dans la miniature du manuscrit de Cosmas Indikopleustès au Vatican, représentant le chœur de danse du roi David (Labarte, *Histoire des arts industriels*, pl. 79). Comparez le type oriental de ces danseuses sur la coupe d'argent de la collection du comte Stroganow (Köhler, *Gesammelte Schriften*, herausgegeben von L. Stephani, St Petersburg, VI, 1853, p. 47—49. pl. 7). L'une des deux figures tient une écharpe semblable au-dessus de la tête; les deux sont sûrement d'un type indien. Comparez aussi les miniatures des psautiers, illustration du psaume 108: „louez le Seigneur".

lieu, au palais, un banquet et un bal de cour exceptionnel (σάξιμον), auquel assistaient le sénat et tous les hauts fonctionnaires de la cour, sans leurs femmes, selon l'usage oriental.[1] C'est précisément ce moment que représente la couronne de Constantin, où la réalité est si bien unie à la convention, conformément aux habitudes de l'art byzantin.[2] Envisagée à ce point de vue, cette couronne doit forcément dater de l'avènement au trône de l'empereur, c'est-à-dire de l'année 1042.

Couronne de Charlemagne.



La tradition seule, on le sait, nous apprend que tous les joyaux de Charlemagne proviennent de son tombeau qui est dans la crypte de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle et qu'ils n'ont été mis au jour que lorsque Frédéric Barberousse se fut emparé de tous les trésors de cette crypte.[3] Une seule chose est certaine, c'est que la couronne dite de Charlemagne faisait partie des joyaux réunis au XVIIme siècle à Nuremberg pour, de là, être transportée dans le trésor des empereurs romains de la maison des Habsbourg. Labarte croit qu'elle est du Xme ou du commencement du XIme siècle. Fr. Bock l'attribue à la fin du XIme ou du commencement du XIIme siècle, et il est dans le vrai : pour lui cette couronne est l'œuvre d'artistes arabes-byzantins établis en Sicile, qui exécutaient des insignes et des joyaux de ce genre, sur commande, pour des rois d'Occident.[4] L'opinion de l'érudit allemand concorde parfaitement avec tous les détails de style et de technique de la couronne

[1]) Constantin décrit le σάξιμον de la fête annuelle du couronnement dans le livre I, chapitre 65 et le livre II, chapitre 35 de son ouvrage : *De cærimoniis aulæ byzantinæ.* Il consistait en danses et en rondes auxquelles prenaient part les domestikoi de la cour, les dimarques et en général les principaux fonctionnaires. La ronde se déroulait autour de la table impériale (p. 294) en deux cercles, celui des Vénètes et celui des Prasines, auxquels venaient se joindre les deux dèmes, le Rouge et le Blanc. L'hiver avait lieu un bal plus petit auquel n'assistait que le personnel des appartements privés de l'empereur (I, chapitre 66, p. 301). Ces danses étaient des *pyrrhiques*, c'est-à-dire qu'elles avaient un caractère guerrier; nous en avons la preuve dans ce fait que même le conducteur de chars vainqueur parcourt le cirque en dansant dans une ronde σάσσει κατὰ τὸν τύπον ἤτοι χορεύει (I, chapitre 69, p. 329).

[2]) Sur le cérémonial du couronnement, sur la salutation du sénat, de la cour, des dèmes etc. voyez Constantin Porphyrogénète, *De cærimoniis aulæ byzantinæ*, livre I, chapitre 38—41; sur les couronnements historiques, ibid., chapitre 91—97.

[3]) Le trésor d'Aix-la-Chapelle, dans son état actuel, n'est pas comparable à celui de Monza. Nous sommes donc ici en présence d'une tradition qui ne s'est pas formée dans le cours des siècles, mais qu'on a créée artificiellement et propagée à un moment donné.

[4]) Voyez l'article de Fr. Bock dans les *Mittheilungen der k. k. Central-Commission*, 1857, II, p. 89, et dans son ouvrage : *Die Kleinodien des heiligen römischen Reiches deutscher Nation*, p. 12, planche I.

de Charlemagne; elle est conforme au caractère général des joyaux se rattachant au nom de cet empereur. Nous ne pouvons donc nous empêcher de l'adopter, sauf certaines réserves très-légères et de la corroborer par une analyse plus complète encore.

Fr. Bock distingue dans cette couronne deux parties différentes au point de vue de la facture et appartenant, par suite, à des époques différentes. La partie la plus ancienne est le cercle ou le bandeau formé de huit petits écussons arrondis à la partie supérieure, en guise d'arceaux; la partie la plus récente est l'arc (arcus cornua) surmontant le cercle : il part du front et se dirige vers la nuque; par suite, il maintient le cercle. Sur cet arc on aperçoit une inscription aussi ancienne que le cercle lui-même; elle nous apprend que cette couronne a été exécutée par ordre de l'empereur Conrad IV († 1254). Elle est une imitation de l'arc croisé, en forme d'étoile, qui à Byzance était orné d'une croix. Mais, sensiblement modifiée dans ses détails, cette imitation d'un original ancien a perdu ici tout sens : l'arceau était exclusivement destiné à porter la croix, mais ici la croix a été fixée au-dessus de l'une des plaques; mais celle-ci a été choisie malheureusement parmi les plaques intermédiaires ornées uniquement de pierres fines, en sorte que l'image d'émail du Sauveur s'est trouvée placée sur le côté. Les plaques d'émail dans la couronne de Charlemagne ne sont qu'au nombre de quatre; toutes les autres sont ornées de pierres fines et de perles, et datent sans aucun doute de la seconde moitié du XIme ou du commencement du XIIme siècle. En dehors du réseau métallique qui produit des dessins byzantins fort simples et recouvre le fond des plaques, il y a encore là des motifs décoratifs, des rinceaux, exécutés en filigrane : ce sont des fils formés de grains d'or et encadrant la sertissure arquée des pierres fines, comme ceux que nous avons constatés sur la croix de Lothaire et sur les barmes de Riazan. Il y a là même de grosses perles serties de la même façon, comme nous l'avons trouvé sur la reliure de Henri II. Ces ouvertures pratiquées sous les pierres fines, afin de permettre à la lumière de pénétrer par en dessous à travers les saphirs, les émeraudes, les améthystes et les rubis sont de fort mauvais goût; il nous est donc impossible d'y voir un travail byzantin : c'est certainement un ouvrage occidental du XIme ou du XIIme siècle.

La technique des émaux dénote également une imitation lourde de travaux d'Orient, exécutée peut-être par des maîtres grecs de la Sicile. L'émail est de mauvaise qualité, foncé et trouble, il s'est déjà désagrégé à la surface, bien que cette couronne n'ait jamais séjourné sous terre; les

bandelettes et les alvéoles rappellent les boucles d'oreilles émaillées russes des XIme et XIIme siècles, par les découpures inégales du bord, par l'absence absolue de polissage et par les tons de couleurs. L'émail blanc et bleu clair tire sur le gris trouble; les carnations sont lie de vin, les verts sont foncés, d'un vert de vessie; le bleu foncé est presque bleu de Prusse, mais ne devient jamais lilas, comme dans les émaux byzantins. Il n'y a pas d'autres tons communs à ces émaux; aussi ne pouvons-nous nous résoudre à considérer cette couronne comme un travail grec. Il est vrai que l'imitation des originaux byzantins est ici aussi fidèle que dans les émaux russo-byzantins; mais une particularité qui frappe ici du premier abord, c'est le fond bleu foncé qui remplace le fond émeraude translucide.



Fig. 78. Le Christ sur la couronne de Charlemagne.

Le dessin des émaux n'est pas byzantin non plus, ni quant aux types ni quant à l'ajustement des draperies; les figures et la composition ne sont plus grecques, mais latines; de même les inscriptions, en langue latine, révèlent un caractère occidental. Le Christ, assis sur un trône à gradins (fig. 78), bénit à la manière latine. Il n'y a point de phrase grecque correspondant à l'inscription per me reges regnant. De chaque côté du Sauveur se tiennent deux séraphins. Le chiton bleu de ciel du Christ a une bordure blanche, l'himation en a une jaune. L'emploi excessif d'émail blanc et rouge brique et surtout les bordures qui rappellent les clavi byzantins donnent à cette figure un air peu harmonieux d'arlequin. Cet effet disgracieux est encore augmenté par l'épaisseur des bandelettes d'or qui ne se fondent pas bien ni avec le dessin ni avec les couleurs du costume. Le style du XIIme siècle est reconnaissable à la couleur rougeâtre des cheveux du Sauveur, que nous connaissons d'après les mosaïques du XIIme siècle de la Sicile et de l'Italie Méridionale. Sur la plaque suivante (fig. 79) nous voyons le prophète Isaïe devant le roi Hésechias tenant un volumen bleu ouvert où l'on peut lire ces paroles

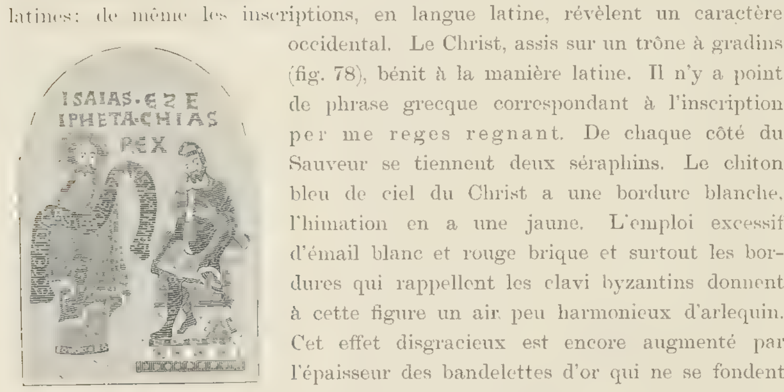


Fig. 79. Le prophète Isaïe, ibidem.

prophétiques : „Ecce adjiciam“ etc. Les deux autres plaques (fig. 80 et 81) représentent les rois David et Salomon avec des rubans bleu foncé en guise de rouleaux (détail qui n'a non plus rien de byzantin). Leur costume est d'une coupe moyen-âge fantastique; ils sont coiffés d'une calotte bleu clair. Le dessin absolument puéril qui ne porte aucune trace byzantine, un coloris primitif, l'absence complète de modelé, le costume, de même que bien d'autres fantaisies des miniatures, enfin les rouleaux que nous venons de mentionner, tout dénote un travail occidental du Moyen-Age. Aussi est-il surprenant que Labarte[1] ait reconnu des usages byzantins précisément dans le costume et qu'il en ait conclu que cette couronne est un travail grec. Mais cette hypothèse s'accorde avec l'opinion générale de ce savant, d'après laquelle les émaux auraient été chose inconnue en Occident jusqu'à la fin du XIme siècle.



Fig. 80. Le roi David sur la couronne de Charlemagne.

La meilleure preuve de la provenance occidentale et relativement récente de cette couronne nous est fournie par les autres joyaux de l'empire romain conservés dans le Trésor de Vienne (vitrine 29). Avant de passer à l'examen de ces pièces mentionnons la couronne d'or du trésor de St Marc à Venise.

Elle a la forme d'un cercle orné de quatorze médaillons d'émail avec des images de saints et le portrait de l'empereur Léon. Voilà pourquoi elle passe, depuis Labarte, pour la couronne de Léon le Philosophe et ordinairement pour un travail du commencement du Xme siècle (l'empereur Léon mourut en 911).[2] Nous n'avons aucune donnée précise qui nous permette d'élucider la singulière question de savoir pourquoi un empereur Léon, qui d'ailleurs est inconnu,



Fig. 81. Le roi Salomon, ibidem.

[1]) *Histoire des arts industriels*, II, p. 154.

[2]) Ibid., III, p. 396; II, p. 79—80. *Il Tesoro di S. Marco*, tav. L, fig. 111. Molinier, *Le trésor de la Basilique de St Marc*, Venise, 1888, p. 95, note 190.

se trouve mêlé parmi les saints sans être, en quoi que ce soit, distingué d'eux; en tout cas ce portrait n'est pas un argument suffisant pour donner à la couronne le nom de Léon le Philosophe,[1] car elle manque de tous les élements essentiels qui distinguent le style du commencement du Xme siècle.

Cette pièce est une couronne votive dont le cerle d'or avait fait probablement partie d'un calice, puis il fut transformé en couronne destinée à être appendue et à cet effet garnie d'émaux. Le cercle est orné de médaillons d'émail entourés de perles, à fond vert émeraude. Ils sont d'une exécution grossière et bigarrée; le style de leurs figures dénote un travail du XIme ou du XIIme siècle.

Emaux sur diverses pièces des costumes solennels.



Les joyaux de l'empire romain, sauf de rares exceptions, font partie du groupe du grand costume impérial. La présence d'émaux sur ces pièces offre un intérêt tout particulier et la rareté de ces antiquités en augmente l'importance. Dans le nombre il y a même quelques spécimens uniques, comme l'épée dite du Couronnement et l'épée de St Maurice. Cette dernière est un travail du XIIIme siècle, mais il est orné de médaillons émaillés grecs du XIIme (sa monture date de l'empereur Richard, en 1257 — époque à laquelle tous les joyaux furent reconstitués, après leur destruction dans l'incendie de 1252). Les émaux sont de mauvaise composition et mal exécutés. Un vert sombre, un gris remplaçant le blanc, un rouge trouble, une polissure insuffisante, enfin une vague ressemblance avec l'ornementation du manteau impérial laissent supposer un travail local. L'épée que nous avons mentionnée en premier lieu est d'un travail encore plus grossier : ses émaux sont sertis dans des cercles épais; le dessin est fait de pièces et de morceaux. Cependant cet objet a conservé son type primitif bien caractéristique, tel qu'il est sorti des ateliers de la Sicile.

La pièce la plus remarquable de tous les joyaux romains est le manteau impérial (de même royal) qui a été fait en 1133, à Palerme, sous le règne de Roger II. Sur ses plaques d'émail qui sont très-artistement combinées, nous trouvons, outre les petites croix blanches sur fond vert et divers

[1] On pourrait encore moins la rattacher au nom de Léon le Grand, comme le croit Pasini qui se montre archéologue médiocre dans son édition du *Tesoro di S. Marco*, p. 68—69.

autres motifs, tels que zigzags etc., des étoiles héraldiques, des lis, comme dans les mosaïques de la Chapelle Palatine et de la cathédrale de Monréal. Comme l'on constate ici certains tons sombres et troubles, ainsi que l'absence complète de polissage qui caractérise la facture provinciale, nous pouvons en conclure que ces ornements n'ont pas été achetés au dehors, mais fabriqués sur place.

Nous trouvons des émaux semblables sur la dalmatique (en vraie pourpre violet-noir, à manches rouges) : de petites croix roses, des rosettes sur fond émeraude, des losanges, des imitations de pierres serties etc., de même sur les sandales et les gants (chirothèques) de l'époque précitée. Tous ces objets appartiennent à l'époque désignée plus haut.

Médaillons sur les vêtements solennels des métropolites Alexis et Photius.

La Russie possède des monuments de ce genre qui ne sont nullement moins précieux. Tels, par exemple, les médaillons d'émail avec la Vierge, l'archange Michel et l'Oiseau-Sirène qui ornent les habits sacerdotaux du métropolite Alexis au couvent Tschoudow de Moscou;[1] tels surtout les superbes poroutschi[2] du métropolite Photius dans le trésor synodal de la même ville. Ces objets en eux-mêmes, correspondant bien au rite orthodoxe, sont, par suite, intimement liés aux antiquités byzantines et nous permettent de nous faire une idée de ce qu'ils furent à l'époque comprise entre le Xme et le XIIme siècle; mais ils sont, en outre, précieux en raison de leur ornementation dont les émaux sont d'un travail purement grec. C'est un fait confirmé d'une manière irréfutable et par leur grand nombre et par la simplicité du dessin, enfin par l'excellence de la facture qui est restée intacte en dépit du peu de soin pris par leurs anciens possesseurs pour leur conservation. Mais, à part les finesses techniques, ces émaux ressemblent complètement à ceux de la Sicile. Nous n'avons donc pas le droit de mettre en doute l'existence, aux XIme et XIIme siècles, d'une seule école d'émailleurs pour l'Orient et l'Occident, école certainement grecque. Or les maîtres et leurs élèves, en exécutant dans toute l'Europe des émaux semblables,

[1]) Publiés au trait dans le *Vestnik Obschestwa drevne-rousskavo iskoustva (Messager de la Société de l'art russe ancien)*, Moscou, 1867, II, p. 46.

[2]) Sorte de manchettes ou bracelets qui font partie des ornements sacerdotaux de l'église orthodoxe.

imprimaient le même goût et le même style à l'ornementation des divers objets de luxe. Les ornements des poroutschi de Photius sont encore riches aujourd'hui, mais ils l'étaient beaucoup plus autrefois : outre quatre grands médaillons et plaques décoratives, il y a là plus de 60 petites plaques d'émail parsemées de perles, en forme de petites croix, de losanges, de ronds avec des palmettes et des lis au milieu, de zigzags carrés etc. Sur les quatre grands médaillons (quatre centimètres de diamètre), l'un contient une croix décorative (fig. 82), le second deux petits oiseaux des deux côtés de l'Arbre de Vie (fig. 83), le troisième, le plus beau, une tête de femme (peut-être de la Femme mystérieuse) sur fond bleu turquoise, parsemé de motifs en forme



Fig. 82 à 84. Plaques sur les *poroutschi* du métropolite Photius.

de huit de cartes en or (fig. 84).[1] Les plaques d'émail et les médaillons datent tous de la même époque, probablement de la première moitié du XI[me] siècle. La facture est bonne, les couleurs sont pures, et toute l'ornementation est empruntée à un vêtement sacerdotal byzantin très-ancien. Le tout n'est pas très-artistement combiné et les pierres fines appliquées sur les poroutschi ne sont pas choisies avec beaucoup de soin. C'est ainsi que, dans ce monument, éclate cette tendance décorative de l'art byzantin, qui imposa aux industries d'art les types symboliques les plus élevés.

Les mêmes émaux décoratifs parent la couronne ou plutôt la touffe de l'impératrice Constance, trouvée en Sicile et conservée actuellement au Musée National de Palerme.[2] La preuve que c'est réellement une couronne

[1] Voyez le même détail sur la Pala d'oro de St Marc de Venise sur le retable de San Ambrogio de Milan et sur une plaque-fibule au Musée de Copenhague.

[2] La meilleure reproduction se trouve dans Bock, *Kleinodien des heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation*, planche XLIV.

byzantine de femme, c'est qu'elle ressemble de tout point à celle que porte la martyre Basilissa dans le Ménologe bien connu de Basile II le Macédonien.[1)]

Infula au Musée National de Stockholm.

Le Musée National de Stockholm[2)] possède une mitre d'évêque du XVme siècle provenant de la cathédrale de Linkjœping et qui est garnie d'émaux remarquables (fig. 85). Il y a là dix-huit médaillons (5 centimètres de diamètre), dont les uns sur le titulus sur deux rangées (bande verticale sur le devant et sur le derrière de la mitre), dix autres médaillons plus petits (3 centimètres de diamètre) sur la bordure circulaire (circulus), trois de ces médaillons manquent, enfin quelques-uns ornent les rubans de l'infula. (Le titulus n'est pas représenté sur notre dessin n° 85.)

Bien des traits caractéristiques indiquent que ces plaques que nous considérons comme les émaux cloisonnés les plus remarquables de l'Occident, datent du XIIme siècle et proviennent d'une contrée quelconque de l'Allemagne.[3)] Voici ces traits principaux : un fort alliage d'or et d'argent dans les alvéoles (quelques-unes d'entre elles mises à nu semblent être tout en argent); le ton éclatant de l'émail rouge, enfin le bleu foncé très-pur des costumes. Dans tout le reste la technique pourrait passer pour byzantine. Dans le dessin un peu lourd on reconnaît cependant déjà une main de maître qui cherche à donner un sens aux contours, aux formes et à l'ajustement des draperies, et grandit à dessein les figures afin de les rendre plus claires et plus naturelles. Les médaillons de la mitra portent des inscriptions latines; les autres n'en ont point, mais les types absolument étrangers à l'art byzantin révèlent suffisamment l'origine des émaux. Sur tous les médaillons les personnages sont en buste; sur la mitra même on voit le Sauveur et les apôtres, sur les rubans les douze grands prophètes. Ces derniers, représentés sur une rangée, sont tous jeunes, sans barbe, et tiennent des

[1] Albani, *Menologium Græcorum*, I, 1er septembre

[2)] Voyez le Catalogue du Musée de Stockholm, publié par Montelius, 1876, p. 115. Ce remarquable monument n'a été reproduit nulle part ailleurs.

[3)] Dans une rivière voisine de Linkjœping on a trouvé une magnifique fibule d'évêque avec des figures en or ciselé de monstres et d'animaux fantastiques de la fin du XIVme ou du commencement du XVme siècle. C'est ce qui explique pourquoi cette chape s'est trouvée transportée à Linkjœping. A cette époque un grand nombre d'objets précieux ont pris le chemin de la Suède.

rouleaux à la main. Ce type jeune de personnages bibliques dans l'iconographie latine du Moyen-Age tire son origine de l'ancien type chrétien apparenté à l'art antique et qui, étant donné l'état misérable de l'art



Fig. 85. Infula au Musée National de Stockholm.

d'Occident jusqu'au commencement du XIIIme siècle, a beaucoup facilité la tâche de l'émailleur.

Cependant l'influence byzantine est visible dans les types comme dans la composition. C'est ainsi que d'un côté de la mitra est représenté le Christ (fig. 86) à la tête de ses disciples; de l'autre côté, au commencement

de la série des apôtres, un archange avec le globe et le glaive incliné à la main : c'est probablement l'archange St Michel qui, conformément à la Bible, est seul représenté avec le glaive. Plus loin est l'image de la Sainte Sophia (Sagesse de Dieu), dont nous avons suffisamment parlé dans le présent travail, ainsi que dans notre explication de la fameuse mosaïque du narthex de Ste Sophie de Constantinople.[1] Les émaux de la mitre de Stockholm ressemblent, quant aux autres particularités, au type byzantin plus récent. Les carnations sont d'une nuance de cire olivâtre; les vêtements de dessus sont pour la plupart de couleur turquoise ou rouge clair; le vêtement de dessous ou le chiton est, au contraire, bleu foncé ou rouge, changement de couleur qu'on peut observer dans l'art byzantin de cette époque. Les nimbes verts tirent sur l'émeraude, les cheveux sont d'un ton grenat ou pourpre. Seules les petites plaques décoratives sont remplies d'émail bleu foncé, orné de rameaux et de pampres d'or. Cette mitra était destinée à des cérémonies d'une solennité exceptionnelle, in titulo et circulo, comme on disait au Moyen-Age.



Fig. 86. Le Christ sur la mitre de Stockholm.

Si, pendant la période comprise entre le Xme et le XIIme siècle, les vêtements étaient ornés d'émaux, à plus forte raison employait-on ceux-ci pour les différents accessoires du costume et de la toilette. On en fit usage surtout lorsque, sous l'influence du goût oriental des barbares (ce goût, venant d'Asie, était aussi d'origine orientale), les parures métalliques furent mises à la mode. On portait des maniaques, des chaînes, des colliers, des épaulières, des barmes; aux oreilles de pesantes boucles d'oreilles; sur le costume même des fibules, des agrafes, des boutons, des ceintures métalliques etc. Les peintures, les mosaïques et les émaux peuvent seuls nous donner une idée exacte de ce que fut le costume bariolé byzantin en général, emprunté à l'Orient: le texte de Constantin sur le Cérémonial est rempli, il est vrai, de détails

Les chaînes, les colliers, les agrafes, les fibules, les pendeloques et les bagues.

[1]) *Les Eglises byzantines et les monuments de Constantinople* (texte russe), p. 116.

minutieux; mais nous ne pouvons les comparer à des illustrations empruntées à des monuments réels.

Nous savons, par les chroniques du Moyen-Age, que vers le Xme siècle, par exemple, les rois, les princes et les patriciens, aussi bien chez les nations civilisées que chez les barbares, par conséquent chez les Francs comme chez les Slaves, avaient coutume de porter sur la poitrine des chaînes lourdes et massives; mais, à défaut d'une connaissance suffisante des mœurs byzantines, il vaut mieux envisager cette coutume séparément, par groupes, chez chacun de ces peuples.

Il y a peu de temps on a trouvé près de Mayence un magnifique trésor (il appartient aujourd'hui au baron Heyl de Worms), qui se compose presque exclusivement d'objets des XIme et XIIme siècles. En dépit de leur variété ils font évidemment tous partie d'une parure très-riche et très-artistique. Une plaque d'émail avec un aigle est une imitation assez exacte de vieux émaux byzantins; d'autre part cette pièce, qui est une agrafe de poitrine offre, par son dessin et par sa destination même, un caractère barbare qui, venu de l'Asie Centrale, se maintint jusqu'à l'époque des premiers Hohenstaufen. Une autre plaque, également ornée d'un aigle et de pierres fines, est un travail local très-grossier, mais de la même époque. Quatre autres plaques à jour avec ornements repoussés (4 à 5 centimètres de longueur), étaient destinées à recouvrir des courroies; elle rappellent le travail oriental et byzantin, imité par l'Europe barbare; on y reconnaît une véritable maîtrise byzantine, avec de superbes filigranes à jour ornés de pierres précieuses au milieu (fig. 87). Une cinquième plaque assez grande (6 centimètres) a un fond d'émail émeraude byzantin parsemé de feuilles de lierre rougeâtre. Nous constatons enfin un travail byzantin dans la bague dont il sera encore question plus bas et dans une fine chaîne d'or avec deux séries de pendeloques (d'un goût oriental) en pierres fines enchâssées dans des filigranes et avec des plaques d'émail où l'on remarque les palmettes byzantines ordinaires. Ces antiquités fragmentaires sont très-rarement trouvées en Occident; on ne peut déterminer leur caractère que si on les compare aux antiquités analogues trouvées en Russie, la seule et unique contrée où se sont conservés intacts les éléments primitifs de la civilisation barbare de l'Orient.

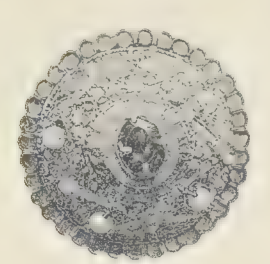


Fig. 87. Fibule d'or du trésor trouvé près de Mayence.

Nous nous écarterions beaucoup trop de notre sujet si, nous appuyant sur des faits, nous voulions rechercher l'origine des grandes fibules rondes d'Occident. Qu'il nous suffise de dire que la forme ordinaire des grandes fibules rondes (5 à 7 centimètres; quelques-unes sont polygonales) prédomine sur le Rhin, en France et en Angleterre depuis le VIme jusqu'au Xme siècle; pourvu qu'elles soient en bronze doré ou argenté, ou recouvertes d'une feuille d'argent, elles ne sont qu'une reproduction de modèles byzantins, c'est-à-dire de fibules rondes ornées de pierres fines, de cordons de perles et de pendeloques, comme il y en a eu à Byzance dès les premières années de son existence. Notons en outre que toute l'ornementation de ces fibules, depuis la disposition et la sertissure des pierres jusqu'aux filigranes et à la ciselure, ne peut être expliquée qu'à l'aide d'originaux habituellement exécutés en or. Les fibules de ce genre étaient aussi quelquefois ornées d'émaux.

Voilà pourquoi nous arrêterons particulièrement notre attention sur quelques fibules d'or d'origine barbare du Nord de l'Europe. Quelques unes parmi elles ont l'apparence de la lettre T, forme arquebuse barbare du Nord très-originale que l'on rencontre quelquefois à Byzance, mais qui est surtout fréquente dans les antiquités septentrionales; quant à l'ornementation, cette fibule ressemble absolument aux plaques d'émail de la collection rhénane du baron Heyl: c'est un réseau métallique d'une finesse merveilleuse, avec une perle au milieu et plusieurs zones, séparées par des cercles minuscules. Ces petits cercles sont remplis d'émail vert émeraude translucide parsemé de fleurettes à quatre pétales blanches et bleu foncé. En outre un médaillon contient une croix ornementale avec petites feuilles jaunes.[1]

La fibule, dans sa forme ordinaire (un bouton d'or creux, composé de deux plaques d'émail et une épingle fixée en dessous), peut être ornée d'émaux sur toute sa face antérieure. La fibule la plus remarquable (était-ce primitivement un médaillon décoratif ou une plaque) est celle de la collection Campana qui appartient au Musée du Louvre.[2] On y voit un griffon en marche d'un style fin archaïstique du Xme siècle; il ressemble tout-à-fait aux griffons des têtes de pages dans les miniatures du Xme siècle.[3] L'émail du

[1]) Nous avons désigné plus haut cet objet comme étant une plaque provenant d'une courroie: beaucoup d'autres fibules d'origine occidentale paraissent être des plaques, des pendeloques transformées etc.

[2]) Voyez Labarte, *Histoire des arts industriels*, planche 42 et de Linas, *Origines de l'orfévrerie cloisonnée*, I, planche 5 *bis*. Cette fibule a un diamètre de 4 centimètres.

[3]) Voyez W. W. Stassow, *L'Ornement slave et oriental*, St-Pétersburg, 1887, planche 123 (évangéliaire du Sinaï) et notre *Voyage du Sinaï en 1881* (texte russe), p. 127—128.

cou du griffon, des muscles, des ailes et des plaques héraldiques du corps est vert translucide, bleuâtre et pourpre. De chaque côté sont des lis (forme très-ancienne qui s'est conservée à Byzance).

Au Musée de Copenhague (section du Moyen-Age, vitrine 195 et 165) deux plaques qui étaient autrefois des fibules ou agrafes de femme, attirent les regards. La première, en bronze doré (fig. 88), est un travail barbare en forme de losange; au lieu de pierres précieuses, elle est ornée de boutons en émail byzantin des XIme ou XIIme siècles; au milieu est un curieux médaillon d'émail. Un buste de femme, d'un dessin antique, mais assez grossier, a trois épingles ornées de perles et des rubans dans les cheveux; c'est probablement une tête ornementale ou symbolique qui restera inexpliquée tant que les textes et les monuments d'art ne nous auront pas fourni des données certaines à cet égard. L'émail employé ici ressemble beaucoup à celui du bâton de St Pierre décrit plus haut; ce doit être un travail germanique local. Le visage est complètement blanc, les cheveux turquoise, les rubans et les perles jaune chrome.[1]



Fig. 88. Plaque au Musée de Copenhague.

La seconde fibule, dont la partie inférieure est détruite, est moins caractéristique; elle a la forme d'un médaillon bombé ou d'une bossette qui mesure 3 centimètres de diamètre. La technique de son émail et son dessin sont purement byzantins; on y voit encore, dans un cercle central, un buste de femme, habillée cette fois de vêtements luxueux et portant une coiffure qui rappelle le crobylos de l'époque romaine postérieure, qui est reproduit dans les mosaïques de S. Apollinare Nuovo de Ravenne. Cette fibule appartient sans aucune doute au XIme ou au XIIme siècle. Le fond de la figure est en émail vert émeraude translucide.

Il existe au British Museum une fibule remarquable d'une provenance inconnue,[2] ornée de filigranes très-fins, de quatre perles et d'un médaillon légèrement bombé, placé au milieu. Celui-ci offre également une tête de femme exécutée en émail cloisonné; elle est sur fond émeraude de même facture et a trois perles dans les cheveux.

[1]) Ce qui rend cet objet encore plus rare, ce sont les bandelettes d'argent doublées de bronze.
[2]) N° 56, 7—1, 1461.

Sur une autre fibule de bronze, revêtue d'une feuille d'or, on voit encore les nœuds de pendeloques de perles dont on ornait généralement les fibules et une suite de petits crochets où l'on passait les perles enfilées.[1] La bordure extrême est rehaussée de cercles d'émails, avec fond émeraude et de petits rhombes bleu de ciel. Au milieu d'une zone faite d'un cordon de perles figure encore une tête de femme; mais cette fois elle est coiffée de deux feuilles de cyprès flanquées de chaque côté d'une houppe de trois plumes, ce qui forme une espèce de couronne. Ces détails permettent de supposer que cette figure représente la Femme mystérieuse au jardin. La bordure du médaillon en zigzags de différentes couleurs a l'aspect d'un nimbe ou d'une auréole.



Fig. 89. Fibule en émail et plaques en filigrane du Musée de Pesth.

Il est intéressant de comparer avec toutes ces représentations une plaque à suspendre, provenant du distrit de Wassilkow dans le Gouvernement de Kiew.[2] La face antérieure montre, dans une auréole en forme de croix, une tête de femme aux cheveux bouclés, couronnée d'un nimbe bleu foncé; le revers offre des cercles concentriques parsemés de petites croix dentelées. Cet objet que la facture grossière de l'émail désigne comme un travail local, doit dater du XIme ou du XIIme siècle.

Toutes les autres fibules et agrafes que nous connaissons dans les collections publiques de l'Europe sont des objets purement décoratifs d'un caractère complètement industriel; elles n'ont donc pas une bien grande importance et appartiennent d'ailleurs à une époque postérieure (XIIme siècle).[3]

En fait d'objets de parure de petite dimension, les bagues nous offrent un emploi très-remarquable de l'émail. Chose curieuse, toutes les bagues émaillées qui nous soient connues jusqu'à présent appartiennent sans exception aucune à l'époque des Comnènes ou des Croisades. La première place ici

[1]) Ibid., nº 65, 7—12, 1.

[2]) Cette plaque est conservée au Cabinet des Médailles de l'Université de Kiew, nº 681.

[3]) Une autre fibule ou agrafe, à moitié détruite, du Musée de Pesth (6 centimètres de diamètre (fig. 89), est ornée de segments d'émail et de croix du XIIme siècle. Une agrafe du même Musée nº 76, trouvée en 1885 (3 centimètres de diamètre), est couverte d'émail en croix. On trouve d'autres objets analogues dans les collections particulières de Paris, de St-Pétersbourg etc.

revient, à cause de son sujet, à une bague de femme en or, qui est conservée au Musée National de Pesth.[1] Son chaton, quoique mesurant à peine 6 millimètres de diamètre, contient cependant le buste bien connu de femme sur fond vert foncé, aux cheveux pourpre, aux carnations de cire tirant sur le lilas. Tant par sa technique que par son ornementation cette bague appartient au XIIme siècle.

Nous devons mentionner ici deux bagues d'une facture identique et presque d'une ornementation analogue, qui sont des chefs-d'œuvre remarquables de l'émaillerie byzantine. L'une est conservée au Musée National de Palerme; l'autre, anneau du roi géorgien David le Rénovateur, au trésor du couvent de Ghélat près Koutaïs.

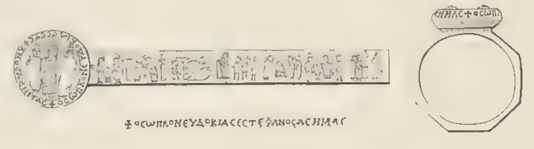


Fig. 90. Bague de Palerme.

La première (fig. 90) est un des plus anciens monuments de l'art byzantin et appartient à une époque très-intéressante, mais peu étudiée jusqu'à présent, c'est-à-dire au VIme ou tout au moins au commencement du VIIme siècle. Bien que cette bague ne soit pas ornée d'émaux, mais de nielles, nous en donnons ci-contre une reproduction, à cause de son importance exceptionnelle.[2]

Sur la bague l'on voit un large chaton avec trois figures: au milieu, le Christ debout, vêtu d'un himation pourpre, pose les mains sur la tête d'un couple impérial qu'il couronne et dont les figures ont été plus tard remplies d'argent. L'inscription qui court tout autour: ὡς ὅπλον (au lieu de ὅπλῳ) εὐδοκίας ἐστεφάνωσας ἡμᾶς, empruntée au Psaume V, 13, fait-elle allusion à l'une des nombreuses impératrices du nom d'Eudoxie et plus spécialement à la femme de l'empereur Héraclius († 612), c'est ce qu'il est difficile d'affirmer. Mais le style et surtout le type iconographique des scènes, ainsi que le dessin

[1] Catalogue de l'exposition de Buda-Pesth de 1884: *A Magyar történeti ötvösmü Kiállitás*, section III. nº 1. 138.

[2] Cette reproduction a été faite d'après une copie très-exacte que renferme la brochure du professeur Antonino Salinas, *Del reale Museo di Palermo*, Palermo. 1873, in-8º, planche A, 1, p. 57—58. C'est là que se trouvent reproduites aussi les monnaies découvertes en même temps que cette bague. Voyez *Bulletin Monumental*, 1882, nº 6. article de J. Durand.

de l'inscription identique aux plus anciens manuscrits grecs, indiquent que cet objet est très-ancien. La première scène, l'Annonciation, est traitée suivant les plus vieilles traditions : La Vierge, tenant de la main gauche une petite pelote de laine, au-dessous de laquelle est une corbeille remplie de fil, lève la main droite en signe d'étonnement au sujet des paroles que vient de prononcer l'ange qui est devant elle. S[te] Elisabeth et Marie s'embrassent entre deux colonnes d'argent surmontées d'une croix qui signifient une maison pieuse. Puis viennent successivement, d'abord la Naissance du Christ : la Mère de Dieu est couchée plus bas que l'Enfant Jésus; à côté est assis S[t] Joseph; les bergers manquent (voyez les miniatures dans l'Evangile syriaque de la Laurentienne); l'Adoration des Mages qui sont coiffés de hauts bonnets persans; le Baptême, où l'on voit le Christ plongé dans le Jourdain jusqu'à la poitrine, devant lui deux anges. Enfin suivent deux scènes; dans l'une d'elles Durand a reconnu très-justement la Résurrection d'un type qui rappelle celui des ampoules du trésor de la cathédrale de Monza. Durand n'a pas expliqué la seconde scène qui est précisément le tableau central et principal : c'est la Crucifixion traitée d'après la plus ancienne tradition, telle que nous l'a fait connaître l'ancienne iconographie chrétienne et byzantine; nous l'avons déjà signalée à propos des bas-reliefs des portes de la basilique de S[te] Sabine de Rome.[1] Ici également on remarque aux côtés du Crucifié les deux larrons nus, les hanches ceintes d'un drap, les mains liées derrière le dos; au-dessus de leur tête on voit les pointes des croix. Mais le Christ lui-même est déjà représenté à la manière byzantine, c'est-à-dire le corps vêtu d'un long colobium.

La bague du roi David, remarquable par sa grosseur et par son poids, n'offre que quelques petites images de ce genre en émail cloisonné. Sur le cachet est ciselé le portrait de S[t] Démétrius. On rapporte que cette bague a appartenu au roi David : il est permis d'affirmer que cette légende n'est pas plus conforme à la vérité que la plupart des traditions d'origine géorgienne. Nous croyons que cette bague avait été donnée au roi David par un ecclésiastique de Byzance qui avait quelque raison particulière pour porter un cachet avec l'image du grand martyr. A en juger par ses dimensions exiguës, la bague appartient certainement à cette catégorie d'anneaux de cérémonie que les évêques ne portaient pas aux doigts, mais dont ils se servaient pour imprimer des cachets sur des documents.

[1]) Voyez l'article *Les Sculptures de la porte de S[te] Sabine à Rome* dans la *Revue archéologique*, 1877, Juin, p. 305, planche.

Deux autres bagues byzantines émaillées que nous connaissons appartiennent aux collections du baron Heyl à Worms et du comte A. A. Bobrinsky à St-Pétersbourg. La première est en or; l'autre — en cuivre. Cette dernière, exécutée et trouvée à Kiew, est caractéristique au point de vue de l'émaillerie décorative de Byzance qui s'était propagée partout. La bague de la collection Heyl est, de son côté, une merveille d'émaillerie; son réseau métallique dépasse en finesse tous les travaux que je connais des Xme et XIme siècles. Le dessin émaillé remplit ici un écusson arabe et il est encadré d'un tissu de petits arceaux à jour où des nœuds minuscules maintenaient autrefois des cordons de perles.

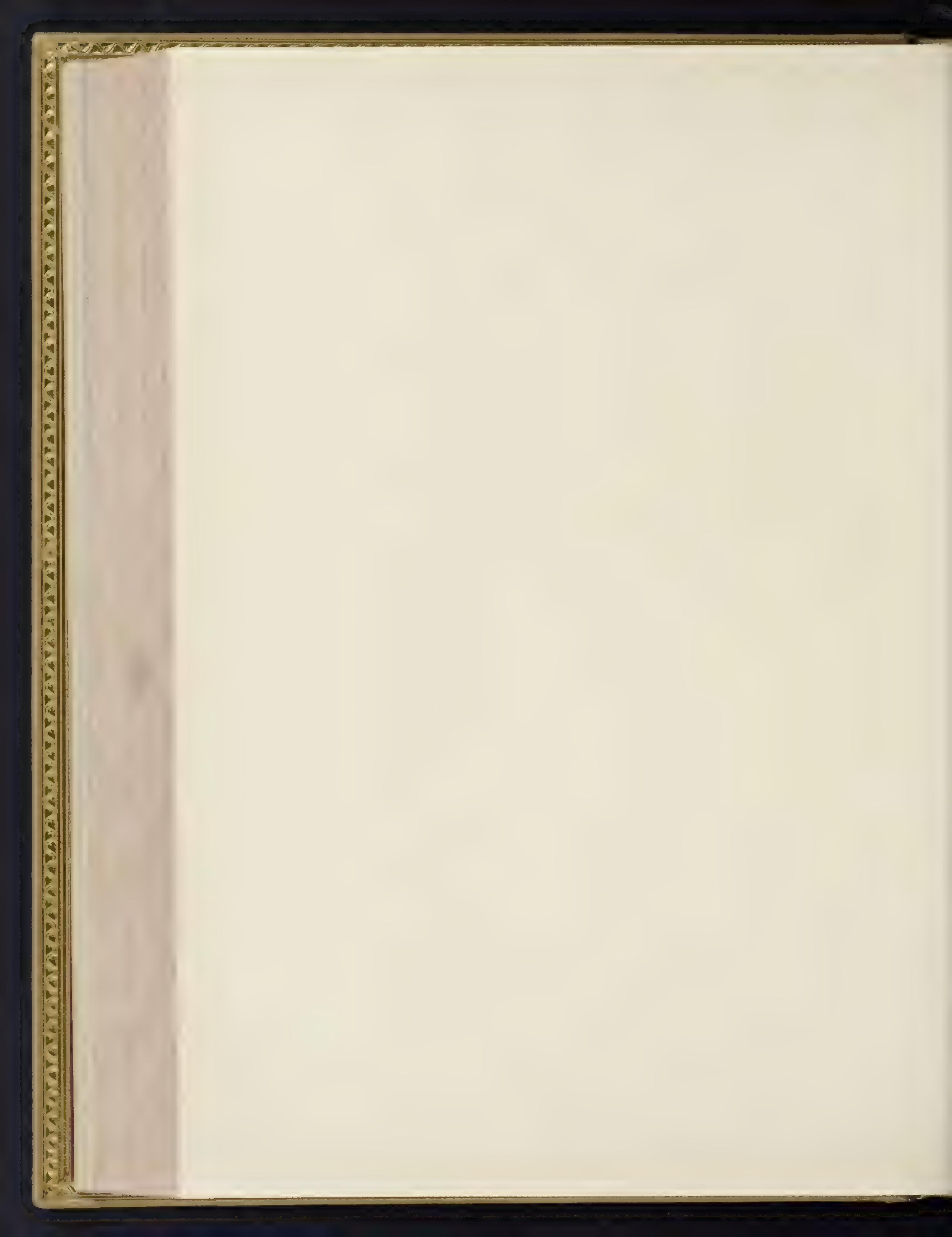
Les émaux cloisonnés du XIIme siècle se distinguent de ceux de l'époque antérieure par leur perfection technique et leur caractère essentiellement décoratif. L'art de l'Occident s'appropria surtout ce caractère décoratif, sans toutefois avoir pu approcher de la perfection de Byzance, et pour cette raison faisant peu de cas de l'émaillerie byzantine, les artistes occidentaux, dès la fin du XIIme siècle adoptèrent l'émaillerie champlevée qui leur offrait plus de facilités pour traiter les sujets pittoresques. Les premiers émaux champlevés de l'Occident sont aux émaux byzantins proprement dits ce que, par exemple, la peinture italienne primitive des XIIme et XIIIme siècles est à ses originaux byzantins, ou bien encore ce que sont les dessins du Hortus deliciarum de Strasbourg par rapport aux fines miniatures de n'importe quel évangéliaire grec du Xme siècle. Quelle que soit l'originalité des émaux champlevés sous le rapport de leur technique et de leur provenance, il est incontestable que les plus anciens ouvrages de ce genre sont une imitation d'émaux byzantins cloisonnés, tant au point de vue du dessin que de la couleur. Il faudrait donc, au lieu de séparer ce qui est en réalité uni dans l'histoire, tâcher d'expliquer sur les monuments mêmes cette transition d'un procédé à l'autre et de montrer ainsi l'évolution historique de l'art dans l'Europe du Moyen-Age.[1]

Quant aux émaux cloisonnés considérés dans leurs pays d'origine, les monuments que nous venons de passer en revue suffisent à nous convaincre que

[1]) En attendant un travail d'ensemble sur cette question, il convient d'attirer, à ce point de vue, l'attention sur deux monuments remarquables. Le premier est la fameuse boîte cloisonnée du Louvre (D, 928—929) sur cuivre, avec images de saints: c'est un ouvrage rhénan ou limousin du XIme siècle, avec détails purement byzantins, de la plus haute importance. Le second est le candélabre en cuivre de l'église St Etienne à Mayence (19 centimètres de haut), du XIIme siècle. Les dessins, quoique champlevés, représentent des sujets essentiellement byzantins; les couleurs sont analogues à celles des émaux cloisonnés; notons surtout ici les griffons qui, par leurs couleurs bigarrées ressemblent absolument aux originaux byzantins du Xme siècle. Ce dernier monument n'a pas encore été publié.

l'histoire de l'émaillerie byzantine finit avec le commencement du XIIIme siècle. En d'autres termes, à partir de 1204, date du sac de Byzance par les Croisés, on n'y fait plus d'émaux cloisonnés ou, tout au moins, ils sont dans une telle décadence qu'on n'en exporte même plus. Pendant ce temps il se forme sur différents points de l'Europe des centres indépendants de fabrication d'émaux. Un de ces points, et le plus important à coup sûr, fut Kiew avec la Russie Méridionale en général.



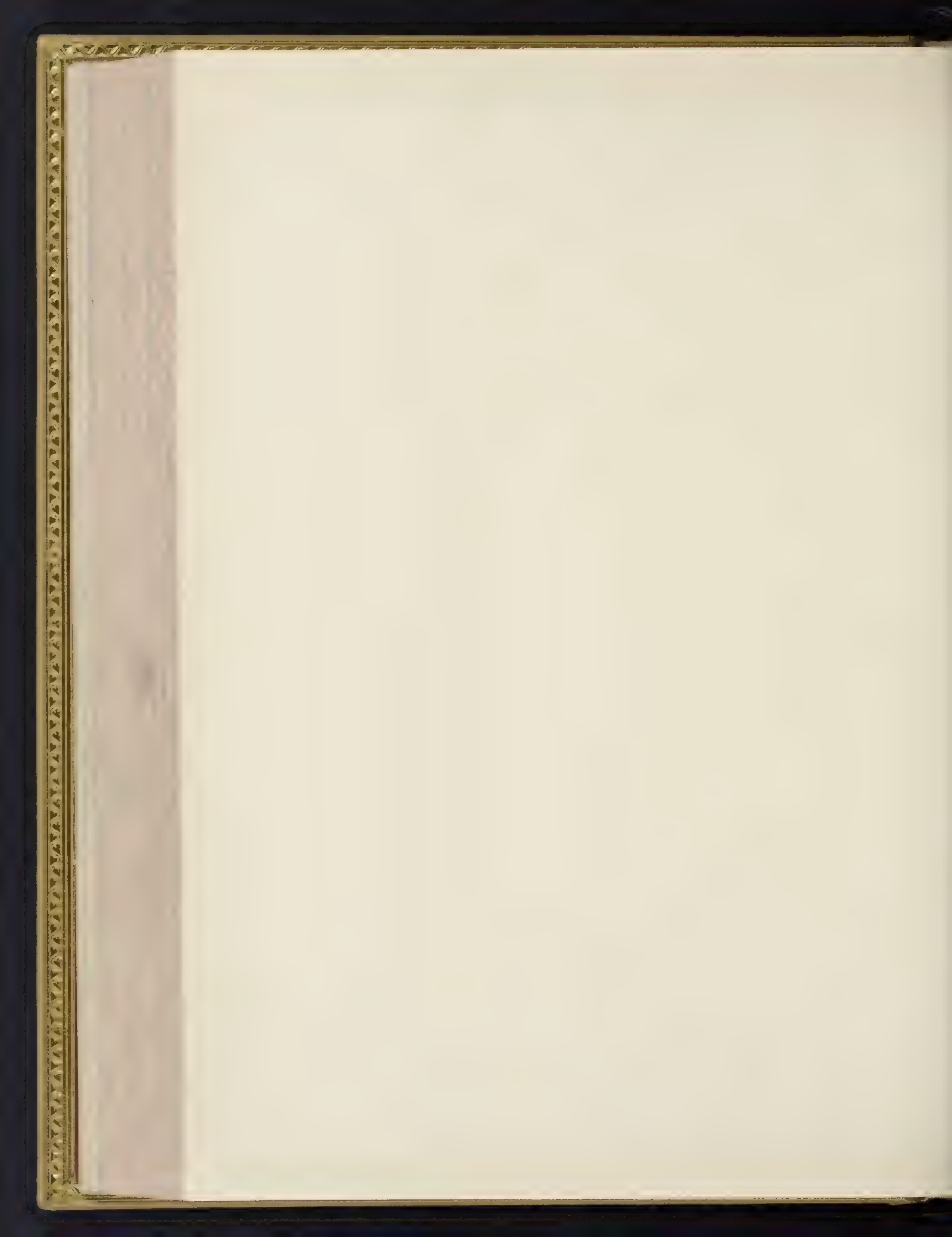




Chapitre III.

Les émaux cloisonnés de la collection Alexandre Zwénigorodskoï.

Médaillons en émail avec les images du Sauveur, de la Vierge et de St Jean-Baptiſte, des Apôtres St Pierre et St Paul, celles des Évangéliſtes St Mathieu, St Jean et St Luc: images de St Georges, de St Démétrius et de St Théodore Tiron. – Rosaces. Ornements et nimbes.



CHAPITRE III.

LES ÉMAUX CLOISONNÉS DE LA COLLECTION A. W. DE ZWÉNIGORODSKOÏ.

Médaillons en émail avec la Déésis : Le Sauveur, la Vierge, St Jean Baptiste. — Ceux des apôtres St Pierre et St Paul. — Les évangélistes St Matthieu, St Jean et St Luc. — St Georges et St Démétrius. — St Théodore Tyron. — Petits médaillons et plaques. — Les ornements et les nimbes.

Aucune description ne peut nous donner les traits caractéristiques d'un objet d'art, car ces traits sont toujours relatifs. En d'autres termes, ce sont toujours des traits historiques et l'on ne peut apprendre à les connaître qu'au milieu du mouvement général de l'art; ils indiquent là un certain degré de développement de la pensée d'un peuple et la façon dont il satisfait ses aspirations esthétiques. Dans chaque cas particulier nous ne surprenons qu'un côté de la pensée ou de la forme, qui diffère des manifestations antérieures ou postérieures. Par conséquent, une description correspondra d'autant mieux au but qu'on se propose d'atteindre qu'elle renfermera moins de matière descriptive et qu'elle tiendra compte davantage de la critique historique. Mais il arrive parfois que les traits historiques d'un objet ne sont que des indices d'un ordre secondaire : c'est le cas, par exemple, lorsqu'un ouvrage appartient à une époque qui ne fait qu'ajouter des variantes à des formes antérieurement fixées, lorsque l'art se désagrège en une série d'industries artistiques et se contente d'une certaine habileté de main obéissant à des pensées d'autrui, sans se préoccuper de faire jaillir aucune pensée ni de créer aucune forme nouvelle. Ainsi donc le domaine de la comparaison se trouve considérablement rétréci et il devient, par suite, très-difficile de saisir,

au moyen de l'analyse, les traits caractéristiques et historiques qui constituent l'essence même de l'objet qu'on examine. Cela est vrai également de l'art byzantin considéré dans sa seconde période florissante et, par conséquent, pendant l'époque brillante de l'émaillerie, c'est-à-dire pendant les Xme et XIme siècles. De là la nécessité d'étudier ces émaux par groupes, afin de dégager les traits caractéristiques généraux de l'ensemble d'une infinité de différences à peine perceptibles. De là aussi l'habitude propre aux archéologues qui s'occupent des monuments byzantins, de s'appuyer sur les traditions pour éviter les difficultés de la recherche et de la découverte de tel ou tel trait historique de l'objet. On se trouve ainsi amené à employer, sans qu'il en soit réellement besoin, cette méthode trop connue qui consiste à étendre outre mesure le terrain de comparaison; avec ce système, pour étudier un seul monument, on met en œuvre tout l'appareil scientifique, on interroge non seulement l'art byzantin, mais encore l'art chrétien primitif, ainsi que l'art occidental du Moyen-Age et l'ancien art russe.

Une analyse comparée, limitée à un espace restreint, a naturellement parfois ses petits côtés, ses inexactitudes et ses erreurs; mais, grâce à sa rigueur scientifique, elle mène à des résultats positifs, à la connaissance précise de l'objet étudié. Appeler à son aide toute l'iconographie chrétienne pour juger et apprécier un objet de peu d'importance, c'est s'imposer un travail qui ne peut être d'aucune utilité ni pour l'iconographie ni pour cet objet lui-même. En conséquence, tout monument doit être expliqué par lui-même, c'est-à-dire au moyen de ses traits particuliers, lesquels, à leur tour, se détachent au milieu des traits historiques parfaitement caractérisés d'un type iconographique, d'un sujet ou d'une forme artistique donnée, dans sa marche constante.

Ces principes généraux qui sont de longue date admis pour les sciences historiques et pour certaines branches de l'archéologie, offrent bien peu de consistance quand il s'agit de l'antiquité byzantine et de ses ramifications, telles que, par exemple, l'archéologie russe. On sait tout le mal que peut faire ici la tradition mal comprise à laquelle on attribue, sans preuves et sans critique aucunes, l'importance d'une vérité qui se répète immuable de siècle en siècle, vérité que n'admet d'ailleurs ni l'histoire de la littérature, ni l'histoire de l'art. Si, par exemple, le texte d'un évangile ne nous apprend rien de nouveau, son écriture et ses variantes sont néanmoins autant de documents philologiques et littéraires. Il y a là des matériaux précis, parfaitement déterminés qui manquent à l'art, lequel n'a jamais possédé de

formes canonisées comme celles des évangiles, et a toujours joui d'une certaine liberté dans la vie sociale comme dans l'église. L'art s'est toujours inspiré de ce principe que ses représentations doivent être expressives, naturelles ou, tout au moins, claires. Voilà pourquoi les monuments de l'art sont toujours un reflet des pensées, des sentiments et du goût d'un individu, d'un pays ou d'une époque. Cette observation s'applique non seulement aux œuvres monumentales, mais aussi aux produits de l'art industriel, pour peu que les circonstances les aient élevés jusqu'au foyer de vie artistique.

Dans le chapitre précédent nous avons suffisamment indiqué le rôle de l'émaillerie dans l'art byzantin, qui a choisi ce genre de peinture pour ses modèles les plus précieux, les plus humains et les plus sublimes. Dans les miniatures la composition se transforme, certaines de ses parties historiques se modifient; elle revêt un caractère intime, lyrique, quelquefois sentimental qui va depuis le lyrisme fade du prédicateur à la mode jusqu'à l'extase ascétique; souvent aussi elle est d'un puissant effet dramatique. Au contraire, les mosaïques et les émaux, conformément à une règle fondamentale qui n'admet guère d'exceptions, conduisent les types qu'ils créent vers un schema déterminé. Ils ont donné des formes universellement reconnues, les ont légitimées en quelque sorte et concentrées en soi, surtout la peinture de saintes images.

La collection de médaillons byzantins de M. A. W. de Zwénigorodskoï (planches 1—12), en raison de la perfection de ces types iconographiques, a une importance toute particulière pour l'histoire de l'art; elle appartient sans contredit à la meilleure période de l'émaillerie byzantine, c'est-à-dire à la première moitié du XIme siècle. Dans ces derniers temps, on a acquis la pleine certitude que ces médaillons formaient jadis la parure de la grande icone de l'archange St Gabriel (fig. 91), qui à l'époque de son intégrité avait fait l'ornement de l'ancienne église du monastère de Djoumati, dans la Géorgie orthodoxe.[1]

Le groupe central de ces médaillons représente le Sauveur entre la Vierge et St Jean Baptiste, les apôtres St Pierre et St Paul, trois évangélistes

[1] L'icone de l'archange et ses bordures avaient été exécutées en relief sur argent doré. Les rinceaux ornementaux avec palmettes d'acanthe à l'intérieur, ainsi que le dessin grossier et exagéré de la figure de l'archange, sont des preuves en faveur de l'origine géorgienne de l'icone, dont les émaux auront probablement été achetés à Byzance. Les inscriptions nomment, comme donateurs, des éristaves de la Souanétie, de la fin du XIme siècle. L'icone n'existe plus aujourd'hui.

(St Marc manque évidemment), St Georges, St Démétrius et St Théodore. Il est difficile de dire quelles figures font défaut pour compléter l'ensemble primitif. Cependant il est clair qu'au moins un évangéliste a disparu. Mais s'il y a eu douze médaillons, il faut supposer, à en juger par la disposition des figures et la direction des yeux de ces personnages vers le Christ, que le centre a dû être occupé par le Christ et que les médaillons de la Vierge et de St Jean Baptiste se trouvaient à ses côtés; à droite et à gauche auront dû être placés sur l'icone les quatre évangélistes; les autres médaillons étaient probablement disposés le long de la bordure inférieure de l'icone. La direction des yeux des figures vers la droite et vers la gauche, et non de face, indique l'ordre de la disposition des figures dans l'icone.

La réunion de ces saintes représentations forme ce type iconographique qui s'est définitivement fixé au IXme siècle et se maintient pendant les deux siècles suivants dans la décoration d'ustensiles sacrés de l'église grecque. Comme nous l'avons vu sur différents monuments étudiés dans le chapitre précédent, ce type a un groupe central où figurent le Sauveur et les évangélistes : c'est la Déésis, c'est-à-dire le Christ, ayant à ses côté la Vierge et St Jean Baptiste. Sur les reliures, les croix et autres objets, ce groupe fait souvent pendant au groupe formé par St Jean et la Vierge au pied de la croix; mais souvent aussi la Déésis représente en petit ce que symbolise la sainte image : telles sont les représentations, de petites dimensions, de l'Hétoimasia (Autel préparé), de la Trinité, des anges et d'autres sujets, placés au-dessus de l'icone elle-même. Pour cette raison, la Déésis, de même que les sujets que nous venons d'indiquer, est-elle aussi représentée en petit et placée au-dessus de la sainte image. Cette destination décorative a été affectée à la Déésis dès le XIme siècle, époque où on la voit orner la zone des coupoles; mais on s'en était servi bien avant comme d'un sujet iconographique sans aucun caractère décoratif. Et comme, dans l'art byzantin, on assignait un rôle décoratif précisément aux sujets les plus anciens qui, de par leur origine avaient un caractère symbolique ou acquirent seulement ce caractère à la longue et où les artistes choisissaient de préférence les thèmes pour leurs saintes images, — il s'en est suivi que la Déésis devint aussi un appendice symbolique des grandes icones.

La sainte image qui porte le nom de Déésis[1] est une sorte de disposition symbolique de différentes figures qui n'ont pas de lien historique

[1] En langue russe, par corruption — Déïssous.



Fig. 91. Icone de l'archange St Gabriel au monastère de Djoumati, en Gourie.

entre elles. La terme grec δέησις signifie prière. Déjà au IXme siècle les Byzantins appelaient ainsi une solennité de cour spéciale qui consistait en ceci : après certaines cérémonies accompagnées d'une distribution de présents, pendant qu'on chantait un hymne en l'honneur de l'empereur, deux hauts dignitaires qui entonnaient sans doute les premières paroles de cet hymne, se tenaient dans une attitude suppliante aux côtés du trône. Bien que cette cérémonie ait ainsi à l'origine un caractère profane, il est hors de doute qu'elle renferme le germe de la Déésis religieuse et que, par analogie, cette dernière est en relation intime avec l'idée de la Gloire du Seigneur, ou fait partie de la représentation de la Gloire du Sauveur après son ascension, du Juge Suprême, du Maître du monde etc.

On sait que la Vierge Orante symbolise l'Eglise du Nouveau Testament : elle intercède pour le monde auprès du Sauveur, en sa qualité de protectrice suprême du genre humain. St Jean Baptiste, en tant que membre reliant le monde d'avant la Révélation avec le Nouveau Testament, personnifie un intermédiaire du même genre et, par suite, l'Eglise de l'Ancien Testament. Ainsi donc la sainte image de la Déésis est une représentation très-précise de la prière de l'Eglise existant de tout temps et de l'Eglise nouvellement constituée. Cela admis, la représentation du Juge Suprême dans le Jugement dernier, où la Vierge et le Précurseur sont en prières devant le Sauveur — sujet qui apparaît dans l'iconographie dès le IXme ou le Xme siècle[1] et se répète sans modifications les siècles suivants, a une haute importance théologique, puisqu'elle symbolise de la manière la plus claire la mission de l'Eglise et des idées religieuses immuables.

Dans les représentations de la Déésis sur un seul rang avec les apôtres, souvent avec les prophètes, comme on en voit dans les mosaïques, les fresques et les miniatures,[2] mais le plus fréquemment sur les diptyques ainsi que sur les images saintes de métal, d'émail, d'ivoire ou de bois,[3] — la prière est plutôt une action de grâces adressée au Maître et au Sauveur du monde.

[1]) N. W. Pokrowski, *Ikonografia Straschnowa souda (Iconographie du Jugement dernier)* dans le *Compte-rendu du VIme congrès d'archéologues russe*, Odessa, 1887, III, p. 297 et suiv.

[2]) Il serait superflu d'énumérer ici tous les monuments, d'autant plus que leur date ne saurait être toujours déterminée d'une manière positive. Il suffit de faire observer qu'ils appartiennent tous aux Xme—XIIme siècles. Voyez les fresques de Ste Sophie de Constantinople, du couvent de Choros (aujourd'hui Kachrie-Djami) de Constantinople; voyez aussi les manuscrits de l'évangile de St Jean Climaque dans notre *Histoire de l'art byzantin considéré dans les miniatures* (éd. russe), p. 244.

[3]) Linas, *Ivoires sculptés*, Paris, 1885, p. 5 et suiv., où sont reproduits cinq diptyques et images saintes sculptées.

L'Eglise d'Occident s'est approprié la figuration de la prière, sans y attacher d'autre sens que celui d'une intercession de l'Eglise devant le Juge du Jugement dernier et sans rien opposer à la figure du Sauveur que louent la Vierge et le Précurseur.

Les louanges du Seigneur dans la représentation de la prière sont une preuve caractéristique de la profonde entente de l'iconographie par les grecs. Ce sujet se distingue toujours par une certaine solennité : les apôtres se tiennent immobiles, le visage tourné vers le spectateur. Cette scène solennelle, contrairement aux statues et aux images saintes monotones des fresques postérieures, est animée par la scène de la Déésis, qui, réaliste dans son origine, donne l'impression de la vie, et en même temps un caractère mystique; l'acte de vie y a en effet un sens mystérieux inhérent à la révélation du Christ faite à la Vierge et au Précurseur. Ce mélange de réalisme et de mysticisme imprime à l'iconographie byzantine ce caractère profond qui distingue l'art byzantin, lequel, dans des sujets presque constamment les mêmes, a su découvrir toujours des horizons nouveaux.

L'image du Christ.

Si toute la composition des onze médaillons et leur groupe central avec la prière appartiennent, en tant que types nouvellement apparus, à la seconde période de l'art byzantin, on se demande dans quelles relations se trouve chaque image en particulier avec la composition tout entière et quel rôle elle peut bien y jouer. C'est une question qui exige un examen sérieux dès qu'il s'agit de déterminer les traits caractéristiques et historiques d'une œuvre d'art quelconque. L'image principale, celle du Christ (planche 1) est à ce point de vue plus importante que toutes les autres. Nous sommes habitués à considérer précisément dans cette image la tradition comme chose certaine et immuable. Nous croyons donc ordinairement inutile de rechercher les rapports entre l'ancien type chrétien et le type historique qui a prévalu à Byzance. Nous ne nous attardons pas à contempler le visage; nous n'essayons pas non plus de scruter la pensée artistique que nos préjugés ne nous permettent d'attribuer qu'à un artisan byzantin.

Néanmoins, même un petit médaillon doit être examiné sous ses différents aspects : d'abord en tant que type iconographique, ensuite au point de vue technique et artistique. Commençons par étudier le type, car de lui dépend l'exécution.

Cette image représente non seulement le Christ dans l'acception propre de ce nom, mais encore le Sauveur du monde, dans sa signification de Dieu-Logos, de Pantocrator, monté au ciel dans sa gloire et assis à la droite du Père. Effectivement, le Christ est caractérisé par des traits de visage particuliers; l'évangile dans ses mains et le nimbe crucifère révèlent le Sauveur; ses vêtements somptueux et son geste bénissant annoncent l'Eternel Pantocrator.[1]

Si l'art byzantin des Xme et XIme siècles représentait ainsi, presque exclusivement, le Christ, comme, par exemple, dans la Passion etc., cela prouve qu'à cette époque on avait coutume d'ajouter des traits divins en général à un personnage historique. C'est là un trait particulier de l'art qui s'en tient à la peinture religieuse et qui n'admet pas qu'on introduise aucune variante dans ses figures, uniquement dans l'intérêt de la peinture ou de l'art en général. Cependant une simple comparaison suffit pour constater que dans le type qui nous occupe se trouvent réunis plusieurs traits qui autrefois étaient disjoints.

Cet état de choses se maintint jusqu'au IXme siècle, car les divers traits caractéristiques s'étaient développés dans tel ou tel type particulier. Il est grand temps d'en finir avec une erreur propagée dans tous les ouvrages qui traitent de l'art byzantin : faute d'un examen sérieux, tous les ouvrages sur l'art byzantin prétendent fort superficiellement que cet art n'eut jamais qu'un seul type historique du Christ, et que l'ancien art chrétien ne connut de lui que son image symbolique. Il y a longtemps que les travaux de l'illustre archéologue G. B. de Rossi ont renversé les opinions banales qui avaient cours à cet égard et montré la diversité des idées que l'art chrétien primitif rattachait aux images du Christ. Mais il s'écoulera, sans doute, encore beaucoup de temps avant que l'appréciation par trop légère de l'iconographie byzantine et les opinions préconçues fassent place à une saine critique et à un vrai savoir historique.

Le type du Christ, pour le dire en peu de mots, subit des variations presque dès les premiers siècles après Constantin : les Pères de l'Eglise nous le disent, quoique en termes généraux, mais chacun à sa façon. Il est très-probable, cependant, que ce furent les Orientaux qui recherchèrent et intro-

[1]) Dans l'iconographie russe un seul mot: *Spass*, renferme l'idée d'Homme-Dieu, de Sauveur et de Dieu Tout-Puissant. Donc le terme de *Spass*, Pantocrator, est parfaitement justifié au point de vue iconographique : il indique une figure qui correspond à un type donné. Ce type est étranger à l'art d'Occident.

duisirent dans leur art le type historique (il serait plus exact de l'appeler le type-portrait réaliste, bien que cette expression ne doive pas être prise dans le sens moderne du mot). Sur la face antérieure d'un sarcophage de St Jean de Latran de Rome on voit un Christ jeune au milieu des apôtres, mais sur la face latérale, dans la scène de la femme hémorragique, il est représenté dans la force de l'âge, avec toute sa barbe et des traits qui rappellent complètement les premières images du Sauveur. De Rossi croit que ce bas-relief est une reproduction d'un groupe connu dans l'art chrétien et conservé en Palestine, et que, par suite, dans ce type nous avons devant les yeux la plus ancienne représentation orientale. Cette hypothèse nous ouvre un horizon fermé jusqu'à présent et mérite une attention toute particulière. Mais ce type n'était pas tout à fait connu de l'Occident. Il y était remplacé par d'autres types qui étaient conformes au goût du temps et ne correspondaient que rarement aux conceptions théologiques. Voilà pourquoi l'on rencontre des types différents du Christ sur les anciens monuments chrétiens : il est tout autre, par exemple, sur les bas-reliefs des portes de Ste Sabine de Rome et sur les diptyques du Vatican, que dans les mosaïques du tombeau de Ste Constance de Rome ou au couvent Ste Catherine du mont Sinaï.[1]

Jusqu'à un certain point cette diversité tenait aux conceptions iconographiques des artistes et des personnes qui commandaient les images. L'église de Ste Constance possède deux images du Christ diamétralement opposées : dans l'une c'est un vieillard à longs cheveux grisonnants, l'autre est un jeune homme qui n'a qu'un peu de duvet au menton. Cette différence ne peut guère s'expliquer que par le désir de l'artiste de représenter dans la seconde personne de la Trinité, dans le premier cas — l'Homme-Dieu, autrement dit le Christ historique, dans l'autre — la Divinité éternelle. Les artistes ont peut-être parfaitement compris que la révélation de l'Ancien comme celle du Nouveau Testament et de l'Apocalypse révèlent Dieu-Logos; mais ce n'est pas sans raison que dans la mosaïque de l'arc triomphal de St Paul de Rome Dieu est représenté suivant la donnée apocalyptique (comme on le ferait de notre temps), c'est-à-dire sous les traits de l'Ancien. Si l'on a hésité à fixer définitivement le type du Christ, c'est qu'on a obéi aux

---

[1]) Voyez notre article dans la *Revue archéologique*, 1877, VI, p. 363—364, ainsi que le travail d'Eug. Müntz sur les mosaïques de Ste Constance, ibid., 1875. Comparez aussi notre *Voyage au Sinaï en 1881* (texte russe), p. 88, et l'image du Christ (Vme et VIme siècles) dans l'un des hypogées de Naples, dans Salazaro, *Studi sui monumenti della Italia meridionale dal IV al XIII secolo*, Parte prima, Napoli, 1874, tav. IV.

tendances vers le symbolisme inhérentes à l'art religieux, tendances suivies naturellement par l'ancienne Byzance et qui ne contribuèrent pas peu à produire une funeste demi-science et à troubler bien des adeptes de l'art religieux.

A Byzance on tenait absolument à conserver intact le type véritable et vénéré du Christ; aussi le voyons-nous se développer successivement dans l'art byzantin, depuis son origine. En Occident, au contraire, où les arts n'avaient à la même époque ni force ni guide, l'image du Christ (à moins d'être empruntée à l'art byzantin) n'a point existé en tant que conception positive, indépendante du goût individuel et de l'habileté du dessinateur.

On prétend d'ordinaire que l'art byzantin a transformé le Christ naturel et vivant de l'art chrétien primitif en un type conventionnel qui devint immuable. Mais il suffit de regarder les choses de près pour se convaincre que c'est le contraire qui est vrai. C'est l'image symbolique de l'ancien art chrétien qui est toute de convention : le Christ y est figuré sous les traits d'un jeune berger qui cependant n'a rien de naturaliste, et cet art n'a jamais su faire mieux ni s'élever plus haut. Dans le type byzantin, au contraire, on sent que l'artiste veut, au fond, rester fidèle à l'histoire, arriver à la perfection d'un portrait et surtout écarter tout ce qui est conventionnel. Après avoir trouvé les traits typiques généraux, l'art byzantin créa un modèle fondamental, où il n'admet que plus tard des variantes dans les attributs et dans le mode de représentation. Les mosaïques de St Jean de Latran (construit en 590),[1] de S. Vitale et de S. Apollinare Nuovo de Ravenne prouvent combien différaient à cette époque les images du Sauveur et du Christ Pantocrator.

Mais toute la série de monuments compris entre le VIme et le IXme siècle se contente exclusivement du type historique de Jésus-Christ. A l'église de St Etienne le Rond, à Rome, une mosaïque de 640 représente le Sauveur dans un médaillon au-dessus de la croix : il a les cheveux châtain foncé, le visage arrondi et une barbe courte, comme dans les mosaïques du VIme siècle. On retrouve le même type dans deux bustes en mosaïque dans la chapelle de St Zenon à l'église Ste Praxède de Rome (construite entre 817 et 824). Ici également l'ovale est arrondi, la barbe est courte et les sourcils se rejoignent en arcade au-dessus des yeux.

[1]) *L'Evangile* de Rohault de Fleury (planche 19) en donne un dessin assez médiocre; *La Mosaïque* de Gerspach (p. 137) contient, au contraire, une reproduction très-exacte, d'après des calques.

Ainsi l'on voit persister l'intéressante différence qu'il y a entre le visage réellement iconographique, à la barbe en pointe, à l'ovale sec et allongé, comme nous l'offrent les mosaïques de S[t] Jean de Latran et de S. Apollinare Nuovo, d'une part, et le type des deux églises précitées, d'autre part, type que nous pourrions appeler antique. La remarquable image du Christ dans une mosaïque du VI[me] siècle à l'église de SS. Cosme et Damien de Rome sur le forum, appartient à la première espèce; il en est de même de l'image (sensiblement restaurée) de S[t] Laurent hors les murs de Rome (de l'année 578).

Comme toutes ces variations se forment entre le VI[me] et le VII[me] siècle, l'époque subséquente n'aura qu'à choisir un type et à lui donner en quelque sorte une consécration légale; elle devra, en outre, lui imprimer une signification particulière, conforme au développement de la peinture religieuse qui veut que les idées théologiques soient de plus en plus approfondies. Et lorsque, sous l'influence des iconoclastes, on fit pour ainsi dire le bilan de l'art, on trouva qu'un type individuel était déjà fixé, et toutes les informations des écrivains de cette époque s'appuient sur l'antiquité littéraire et artistique.

Mais cette image personnelle revient, comme nous l'avons dit, dans différents types. Si, dans les scènes évangéliques, le Christ porte des vêtements dits apostoliques (himation pourpre et chiton bleu de ciel), le Seigneur dans sa Gloire, assis sur des chérubins dans la miniature de Cosmas Indicopleustès (VI[me] au VII[me] siècle)[1)] apparaît vêtu de blanc, comme le Sauveur trônant dans la mosaïque bien connue d'une nef de S[te] Sophie de Constantinople.

Le rideau d'autel de S[te] Sophie était orné de l'image du Sauveur qui très-probablement était assis sur un trône entre les apôtres S[t] Pierre et S[t] Paul. Paul le Silentiaire dans son Panégyrique décrit cette image en vers tellement ampoulés (350—385)[2)] que nous préférons traduire librement ci-après cette description : „Son manteau (diploïdion) tout scintillant d'or, rivalise d'éclat, sur son corps divin, avec les rayons de l'aurore aux doigts de rose, et le chiton de Tyr, teint avec la pourpre des coquilles de mer, couvre l'épaule droite d'un beau tissu; de là tombe en plis abondants (καλύπτρη) l'himation (ἀμπεχόνη) qui vient ensuite couvrir l'épaule gauche. Les coudes et les mains seules restent découverts. Les doigts de la main droite sont levés (τείνειν), comme pour annoncer la révélation divine, et la main gauche

---

1) N. Kondakow, *Histoire de l'art byzantin* (texte russe), p. 99.

2) Paulus Silentiarius, *Panegyricus*, p. 764—784, *Corpus scriptorum historiae byzantinæ*, ed. Bonnæ.

tient le livre de cette révélation.... Toute la stola d'or (στολίς — clava) brille, car toute l'étoffe est brochée de fils d'or, comme autant de tuyaux (σωλῆνος ἤ τινος αὐλοῦ), et la stola elle-même est attachée (ὑφόθι) à un superbe peplos au moyen de fils tenus de soie de Syrie (νήμασι σηρῶν)."

Paul le Silentiaire ne dit rien des traits de visage du Christ; de même les descriptions postérieures des mosaïques ne relèvent que le caractère divin de l'image; mais, conformément à l'appellation admise au IXme siècle, le Christ y est appelé tantôt le Sauveur, tantôt le Pantocrator; ces dénominations résument évidemment, pour les auteurs, toute l'essence de l'image représentée. Paul le Silentiaire veut, par sa description, montrer la beauté du précieux rideau en même temps qu'il essaie de faire ressortir la majesté de la figure du Sauveur, ainsi que le trait caractéristique de cette figure que les peintres de saintes images ont nommé plus tard le Sauveur Pantocrator. Pour nous cette description est d'une importance capitale, car nous y reconnaissons les traits du type représenté dans le médaillon de la collection qui nous occupe.

Le Christ Sauveur et Pantocrator y est représenté conformément aux données postérieures de l'iconographie : on y remarque le costume décrit par Paul le Silentiaire, l'évangile dans la main gauche et la droite bénissante, comme dans toutes les scènes évangéliques. Un seul détail nous frappe ici, ou, pour mieux dire, a obtenu plus tard un sens particulier : c'est le geste de la bénédiction grecque, mais sans former le monogramme sacré. Après un examen approfondi d'un grand nombre d'œuvres d'art, depuis les mosaïques monumentales de la cathédrale de Ste Sophie à Kiew, de la cathédrale de Monreale et de la chapelle Palatine, jusqu'aux miniatures, nous arrivons à cette conclusion que les peintres de saintes images, quand ils veulent représenter dans le second personnage de la Trinité le Créateur Pantocrator, ne se contentent point de l'inscription circulaire qui nomme le Pantocrator et exalte le Créateur; ils l'indiquent au moyen d'un geste spécial de bénédiction qui toutefois ne forme point monogramme sacré, comme dans les images du Christ et du Sauveur.[1]

[1] L'évêque Porphyrius qui connaissait à fond le rituel de l'Eglise orthodoxe, distingue même dans l'iconographie actuelle deux sortes de bénédiction : 1° la juxtaposition de trois doigts, geste propre au Pantocrator; 2° le geste formant monogramme sacré, qui est la bénédiction du Christ en tant qu'*archevêque*, ou Sauveur, fondateur des Sacrements. (Voyez *Voyage au mont Athos* [texte russe], II, p. 199, avec dessin.) Nous ne pouvons rechercher ici la source de cette dernière bénédiction. Faisons observer seulement que même l'expression : „doigts levés et tendus" fait allusion au geste du Pantocrator,

L'ancien art byzantin distinguait trois parties dans le costume du Christ : la tunique ou le chiton, le pallium ou l'himation et la stola ou clave sur le chiton. Aucun de ces vêtements n'a une couleur déterminée d'avance, mais l'un d'eux est toujours de pourpre (sorte de tissu — bysson — syriaque).[1] Si le chiton était bleu clair, le vêtement de dessus était pourpre; le premier, au contraire, était-il de pourpre, le second pouvait être doré ou blanc. Plus tard il n'y eut presque exclusivement que deux couleurs : le lilas foncé ou pourpre pour l'himation et le bleu de ciel pour le chiton. C'est ce que nous voyons sur le médaillon en question. Le costume du Christ est semblable à celui des apôtres, mais la stola est ornée de pierres précieuses et de perles, et le col de broderies.

Le visage du Sauveur tient le milieu entre le plus ancien type qui prédomine jusqu'au IXme siècle inclusivement et le type plus récent qu'on voit dans les mosaïques des XIme et XIIme siècles. On sait que ce dernier reposait entièrement sur la complexité des traditions qui décrivaient les traits personnels et réels de l'Homme-Dieu, tradition définitivement fixée par St Jean Damascène et répétée par Nicéphore Callixte. C'est ainsi que, dans les mosaïques, la chevelure épaisse, blonde et ondulée du Christ retombe comme une toison, alourdissant la tête, mais lui donnant un aspect imposant et léonin. Dans l'ouvrage cité de l'évêque Méliton Clavis (éd. Pitra, V, p. 27) il est dit: „capilli ejus erant candidi tanquam lana alba et tanquam nix.“ Rhaban Maur Alain, en comparant le Christ à un agneau, s'appuit sur sa fine chevelure blonde qui ressemble à „la laine d'un agneau tondu.“ Suivant, d'une part, le type de beauté antique où les cheveux sont châtain foncé, et, d'autre part, les exigences de l'émaillerie de la bonne époque, les cheveux sur notre médaillon sont presque noirs, comme dans toutes les figures d'homme. Le seul détail traditionel consiste dans les contours ondulés des cheveux (sunt quasi pendentes crines e vertice Christi) et dans la raie du milieu. La mèche de cheveux retombant sur le front est également conservée ici, comme un détail propre aux types sacrés des Xme et XIme siècles. Conformément à la tradition la barbe est courte et partagée.

comme il ressort, par exemple, des mosaïques de Ravenne qui renferment exclusivement ce geste de bénédiction. Le sens de cette bénédiction est mystique et emprunté à l'Apocalypse; elle signifie toutefois plus qu'une simple révélation et se rattache en particulier à Dieu-Verbe. Les mosaïques romaines des VIIme—IXme siècles n'observent pas cette différence. (Voyez plus bas, l'image de l'apôtre St Matthieu.)

[1]) Voyez le travail de l'évêque Méliton de Sardaigne, *Claris*, éd. Pitra, *Spicilegium Solesmense*, II, p. 39, avec renvoi à la *Genèse* et l'*Exode*, XXVI, 4.

L'ovale du visage est plus purement byzantin que dans les mosaïques de la Sicile, c'est-à-dire qu'il est moins allongé et a des contours moins accusés. La tête est posée sur un cou large et puissant qui, avec un buste bien conformé et des épaules étroites, produit un effet gracieux.

Dans les mosaïques des cathédrales d'Occident, lors même qu'elles ont été exécutées par des maîtres byzantins, le buste paraît toujours massif et lourd, à cause des proportions inexactes des figures représentées sur la voûte.

En général, le type dont nous parlons, bien qu'il ne puisse pas (ayant appartenu à une époque de transition) servir de modèle à l'iconographie byzantine, prouve néanmoins que l'art byzantin conserva sa liberté dans la peinture religieuse, et que même les précieux ouvrages en émail ne font point exception à la règle.

En ce qui concerne la technique du médaillon en question et des autres. quoiqu'ils soient, dans certains endroits, d'une exécution moins soignée, il convient toutefois de faire remarquer que même le dessin le plus exact ne serait en état de reproduire la finesse extraordinaire des cloisons qui constitue le charme principal de ces émaux.

Les hachures sont fines et légères comme une toile d'araignée; loin de morceler ou de barioler le dessin, elles ne font qu'animer les tons profonds par l'éclat d'une douce lumière mate. Ce réseau de hachures produit de véritables effets lumineux et ne saurait être considéré comme un simple complément du dessin. Le texte du Panégyrique cité plus haut à propos du rideau de la Ste Sophie de Constantinople semble indiquer les vêtements brochés d'or comme étant l'origine de ce réseau de lignes d'or. Les carnations avec leur ton chaud rosé sont vraiment remarquables; elles sont faites en émail translucide plus clair au milieu, et plus foncé sur les bords; il en résulte une sorte de modelé. Ces chairs rappellent beaucoup les ouvrages de l'ancienne école de Cologne.[1)]

---

1) Le lithographe n'a pas réussi dans une certaine mesure à reproduire dans la présente édition certaines particularités de l'original dans toute leur intégrité. Le nimbe est en réalité d'un bleu plus intense, ainsi que l'himation. La copie donne un nimbe bleu de ciel et un himation lilacé. Le chiton est, dans l'original, d'un bleu clair tirant sur le gris. Enfin il a été impossible de reproduire la transparence de l'émail vert émeraude des pierres qui ornent la croix du nimbe, pas plus que le ton de la reliure de l'évangile, qui doit imiter la soie.

L'image de la Ste Vierge.

L'union harmonieuse des tons d'or mat, bleu de ciel, lilas et bleu foncé est une des particularités propres à tous les médaillons de la collection A. W. de Zwénigorodskoï et sur laquelle il faut insister au début d'une analyse artistique. Cette harmonie, cette finesse et ce charme de tons ressortent encore mieux dans l'image de la Vierge. La Mère de Dieu (planche 2), en tant que représentant la Nouvelle Eglise du Nouveau Testament, a sa place à la droite du Christ. St Jean le Précurseur, personnifiant l'église de l'Ancien Testament, qui se retire vers l'Occident, se tient à la gauche du Sauveur.[1] L'attitude suppliante de la Vierge nous offre les traits caractéristiques du type des images de Marie représentées depuis le VIIIme jusqu'au Xme siècle, et parmi lesquelles celle de Chalkopratès, par exemple,[2] était très-vénérée à Byzance. Toutes ces images prouvent que l'adoration de la Vierge dans l'église grecque servit, même à ce point de vue, de modèle à l'Occident.

Dans ce type Marie est figurée (comme c'était l'usage aux IXme et Xme siècles) dans l'âge de la première jeunesse; sa figure et ses membres sont d'une beauté et d'une finesse raffinées, mais voulues par l'artiste. Les miniatures de ce temps prêtent à la Vierge un type de jeune fille, tandis que dans les mosaïques des XIme et XIIme siècles elle a un air de matrone. Nous ne saurions dire quel est le motif de ce changement très-sensible.[3] Toutefois, étant donnée la rigueur de la peinture d'émail, il était difficile, dans certains cas, de reproduire avec assez de délicatesse les traits de jeunesse. Le dessin ici a quelque chose de sec et de raide, et partout où le dessinateur veut exprimer l'humilité et la soumission, il ne produit, malgré la finesse des contours, qu'une grimace pénible à voir. L'émaillerie cloisonnée

[1] C'est la disposition ordinaire de la Déésis. Voyez les monuments cités dans les *Ivoires sculptés* de Ch. de Linas (p. 5). L'*Herménéïa* de Dionysius place la Vierge à l'Est, le Précurseur à l'Ouest.

[2] Schlumberger, *La Sigillographie byzantine*, Paris, 1884, p. 38, 45, 57, 147.

[3] Il importe à ce propos d'attirer l'attention sur un grand nombre d'images de la Vierge figurées sur des cachets byzantins appendus (voyez l'ouvrage cité plus haut de Schlumberger). Une image très-intéressante au point de vue historique est celle de la Vierge d'Ibérie, peinte au Xme siècle. L'empereur Maurice l'avait envoyée à la maison royale de Géorgie qui la conserva comme une sainteté. Le prince Alexandre de Géorgie en fit cadeau à l'impératrice Maria Alexandrovna: elle est actuellement à la chapelle du Palais de Livadia. Cette image a une grande valeur à cause de son charme et de son coloris merveilleux. La Vierge y est représentée à l'âge de la toute première jeunesse.

trouvait au contraire son profit dans la représentation de figures d'un caractère sévère et ascétique : il suffit, pour s'en convaincre, de voir S[t] Jean Baptiste.

Dans le costume de la Vierge la partie très-intéressante est le voile supérieur, dit le maphorion (μαφόριον), transporté à Byzance de Syrie, où il était porté par les femmes nobles surtout : cette partie de vêtement laisse à découvert le visage et le cou. Mais le maphorion était également porté par les jeunes filles avant leur mariage et par les reines avant le couronnement, suivant l'usage qui voulait que le voile fût enlevé, comme dans l'antiquité, par l'époux et par le roi lui-même.[1] Au front et sur les épaules le maphorion est orné de petites croix d'or, détail caractéristique du costume de la Vierge, dès le IX[me] siècle. Il est d'un lilas sombre qui, à l'époque, passait pour la pourpre de qualité supérieure, dite τριβλάττεον. Il était en soie, si l'on en juge par ses petits plis et par la manière dont il adhère au corps; les femmes d'Orient d'ailleurs portent encore de nos jours des vêtements de ce genre qui sont en soie. Remarquons en outre que la doublure de cette étoffe, visible autour du visage et du cou, est d'un ton doré. Dessous on entrevoit une coiffe bleuâtre (blanche) dont les femmes recouvraient leur chevelure. Le vêtement de dessous que l'on aperçoit aux mains est d'un bleu de ciel cendré, avec des bracelets d'or, qui sont ornés de perles et de pierres précieuses.[2] Le nimbe est couvert d'une série d'ornements bigarrés composés uniformément de perles et de petites croix; ils forment, sur un fond vert émeraude, autant de rayons autour de la tête. Leur disposition doit peut-être rappeler le ciel étoilé. La bigarrure de ces ornements témoigne du goût maniéré du X[me] siècle.

[1]) Voyez Constantin, *De cærimoniis aulæ byzantinæ*, livre I, les chapitres 40—41 (p. 202—216) relatifs au couronnement. Dans le chapitre 50 du même livre I il est dit que toute patricienne qui avait droit au *loron* recevait également un μαφόριον ἄσπρον. Nous ne savons pas si cette expression vient de ὠμοφόριον, comme le croit Reiske (*Commentarii ad Constantinum*, p. 612—613), ou bien si c'est une abréviation inconnue d'un mot grec. Ducange, *Notæ ad Alexiadem*, p. 329 et *Glossarium græcitatis* dit simplement que le maphorion est un πέπλος, γυναικεῖον ἱμάτιον, σκέπασμα κεφαλῆς. Reiske l'identifie à tort avec la *palla cloca* des moines. Il serait plus juste de le comparer à la *pænula;* peut-être peut-on appeler indifféremment, suivant l'époque où on le portait, felone (φελόνη) et maphorion tout voile de femme un peu long.

[2]) Signalons au point de vue technique le curieux ton d'aigue-marine du nimbe dont l'émail est translucide. Le dessin de la main droite est moins maladroit dans l'original que dans la copie. La carnation est en réalité moins rosée et plus légère; dans la copie elle tire sur le brun-brique. Le ton jaune chrome des bracelets est plus intense.

St Jean le Précurseur.

aint Jean le Précurseur placé à la droite du Sauveur, est un des meilleurs médaillons de notre collection (planche 3). Il est d'un style extraordinairement original qui prouve combien l'art byzantin était encore puissant dans son milieu. Tout, depuis la figure maigre et veinée, mais énergique jusqu'aux contours de la tête et aux traits de visage tend évidemment ici à donner l'impression d'un ascète. Tout y est réduit à quelques traits caractéristiques: une masse désordonnée de cheveux, une barbe courte descendant en plusieurs touffes, un port de tête qui annonce la grande force des convictions et le tempérament chaud du Précurseur. Il est on ne peut plus difficile de saisir et de reproduire les traits typiques du véritable ascète, et la preuve c'est que même l'ancien art russe, qui est cependant riche en types de ce genre, n'offre aucune image du Précurseur qui soit digne d'attention. En général, il faut bien le dire, dans le type ascétique de l'ancien art russe, bien qu'il soit, dans son ensemble, servilement emprunté aux modèles byzantins, la grandeur quelque peu sévère et rude du Précurseur prend souvent un caractère sombre et même une apparence de naïveté toute particulière, et, semblable à un épouvantail, ne fait plus aucune impression. Seul le sentiment religieux vivifie l'art; seul le sens de la mesure, uni au sens artistique, atteint le vrai but sans exagération de pensée et de sentiment. Aussi l'idéal élevé du Précurseur, du premier des prophètes, qui par l'ardeur de sa foi révéla sa mission au peuple, a-t-il revêtu les formes les plus diverses dans l'histoire de l'art.

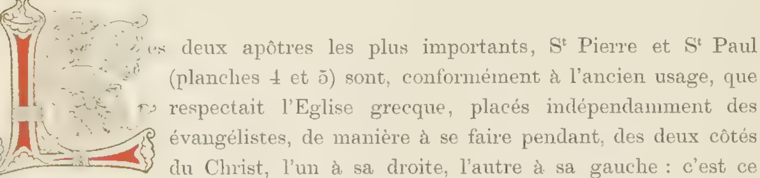
L'école de Léonard da Vinci, s'inspirant de cet idéal, sut, avec ses notes parfois tendres, mais plus souvent sentimentales, créer un type réellement artistique de cet homme; mais l'honneur de la véritable création revient, après Byzance, à Ivanow, le grand peintre russe, l'auteur du tableau: „Apparition du Christ devant le peuple.“ Dans cette page idéale et pleine de grandeur, qui d'ailleurs n'est pas exempte d'une certaine affectation théatrale, propre aux œuvres d'art de ces 40 ou 50 dernières années, en dépit de quelques singularités adhérentes à l'époque (et qui nous apparaissent souvent comme des défauts) nous sommes frappés en présence du type de l'ascète surtout par la puissance de l'inspiration religieuse, seule capable de créer des types de ce genre.

Dans notre figure d'émail bien des détails sont secs et durs et les qualités picturales ne ressortent que dans quelques rares contours; mais en

revanche une véritable image du Précurseur apparaît ici devant nous, et nous n'avons nulle envie de la critiquer, si nous la comparons aux visages agréables, mais fades de jeunes saints. En effet, tous les visages des médaillons, sauf ces derniers, sont modelés avec l'intention de produire des traits bien accentués et caractéristiques, et bien que le caractère ne constitue pas encore tout l'art, c'est seulement en se basant sur le caractère que l'art se développe. Voilà pourquoi l'historien est obligé de noter attentivement toutes les manifestations du caractère; il arrive alors à se convaincre qu'une figure artistique, une fois créée, ne reste pas immuable et qu'elle se développe toujours, fut-ce dans un autre milieu.

Les particularités à relever dans l'image du Précurseur ne sont pas bien nombreuses. Il est dans l'attitude de la prière; il porte un vêtement de dessus, pallium; près du col on aperçoit le vêtement de dessous qui est blanc. Les plus anciennes représentations du Précurseur dans l'art byzantin le montrent vêtu tantôt de la peau de brebis de l'ermite,[1] tantôt du pallium.[2] Ce dernier passe ensuite dans toutes les images de l'ermite, aussi bien de l'art byzantin que de l'ancien art russe.

Les apôtres St Pierre et St Paul.



Les deux apôtres les plus importants, St Pierre et St Paul (planches 4 et 5) sont, conformément à l'ancien usage, que respectait l'Eglise grecque, placés indépendamment des évangélistes, de manière à se faire pendant, des deux côtés du Christ, l'un à sa droite, l'autre à sa gauche : c'est ce qu'indique la direction du regard des deux apôtres tourné vers le Christ. Le bas-relief de la porte de la basilique de Ste Sabine nous donne la clef de l'iconographie de ce couple qui d'ailleurs est facile à expliquer : on y voit les deux apôtres aux côtés de l'Eglise, une femme en prières, qu'ils

[1]) Voyez les mosaïques des deux baptistères de Ravenne, l'une qui date de 450, l'autre arienne ou de S. Maria in Cosmedin (vers 567). Voyez aussi le bas-relief de la chaire de l'évêque Maximin, également à Ravenne (VIme siècle). Sur la peau de brebis (*mélote*) voyez notre *Histoire de l'art byzantin*, Paris, 1886, I. 145.

[2]) Dans l'original la couleur de ce vêtement est lilas léger et se rapproche trop du ton d'aigue-marine pour qu'on puisse la prendre pour du pourpre. En général la copie ne donne point ici toutes les particularités de l'original. Le nimbe a des reflets turquoise plus légers. Dans l'original l'émail des cheveux est un peu décomposé; il y a à cet endroit dans la reproduction une note très-dure qu'il était impossible d'éviter dans une chromolithographie.

couronnent d'un diadème. Ce couple de premiers apôtres a remplacé dès le VIme siècle les deux personnifications antiques : Ecclesia ex gentibus et Ecclesia ex circumcisione (voyez les mosaïques de Ste Marie Majeure et de Ste Sabine de Rome). Et, comme St Pierre représente toujours Rome, c'est-à-dire l'Occident et les gentils appelés, St Paul au contraire — le monde juif et l'Eglise renouvelée par la Circoncision, ils sont placés en conséquence. Voilà pourquoi sur le fond d'anciens vases chrétiens en verre (vetri ornati) et sur d'autres monuments, St Pierre est à droite, St Paul à gauche.[1] Cette disposition était également usitée dans la peinture byzantine monumentale (dans les absides latérales d'églises), ainsi que dans les émaux.[2] C'est donc une règle générale qui se modifie plus tard dans l'iconographie d'Occident, où l'on remarque dès lors la disposition contraire. Il est difficile de dire les raisons de ce changement; toutes les explications qu'on en a données tournent autour des relations des apôtres avec l'Eglise de l'Ancien et du Nouveau Testament. C'est ainsi que Pierre le Chantre,[3] le fameux compilateur, et d'autres interprètes d'Occident trouvent que la droite bénissante du Christ annonce la vie éternelle et que l'Evangile qu'il tient dans la gauche signifie le mystère de l'incarnation. L'apôtre St Pierre était plus rapproché de l'Homme-Dieu, mais St Paul propagea sa gloire après la Resurrection. Cette interprétation n'a qu'un sens, c'est qu'elle témoigne du symbolisme attaché ou prêté à l'iconographie.

Dans sa description du rideau d'autel ou du ciborium de Ste Sophie (voyez plus haut), Paul le Silentiaire dit ce qui suit : „Aux côtés du Seigneur se tiennent ses deux annonciateurs : St Paul, l'homme rempli de sagesse divine, et St Pierre, le grand porte-clefs de la porte du ciel, qui dispose des liens terrestres et célestes. St Paul tient un livre renfermant l'Ecriture sainte, et St Pierre l'image de la Croix sur un bâton d'or. Au-dessus de leurs têtes immortelles règne la voûte d'or de trois autels posés sur quatre colonnes d'or.“

Les images des deux médaillons correspondent exactement à cette description, avec cette différence toutefois que l'apôtre St Pierre tient encore de la main gauche le rouleau de son épître et bénit de la main droite,

---

[1] Voyez Smith and Chatam, *Dictionary of christian antiquities*, London, 1875—1880, p. 1622: Mamachius, *Origines et antiquitates Christianæ*, Romæ, 1842—1851, V, p. 503.

[2] Sur la reliure de Sienne : voyez Labarte, *Histoire des arts industriels*, planche 101, et la reliure du trésor de St Marc, ibid., planche 102.

[3] Dans *Clavis* de Méliton, cité par Pitra, *Spicilegium Solesmense*, II, p. 82.

pendant que St Paul (comme St Jean le Théologue) montre l'Ecriture sainte qu'il tient dans la main gauche, laquelle est couverte. Ces deux particularités se rencontrent dans l'iconographie et n'ont besoin d'aucune explication. Un détail assez intéressant, c'est la main couverte tenant l'Evangile, détail très-heureux d'autant plus qu'il a été employé aussi pour l'image du Christ.

Le type de l'apôtre St Pierre ne révèle que dans ses contours généraux les traits particuliers de l'ancienne image du pêcheur, et il est évident que c'est le type populaire romain de l'apôtre qui est ici grécisé : c'est la même tête ronde avec des cheveux frisés de plébéien, un front bas et large, des lèvres vivantes et mobiles, la bouche petite, la barbe arrondie et bouclée; mais l'ovale allongé et le long nez fin modifient déjà les traits de visage primitifs.[1] Nous n'avons qu'à répéter à cet égard ce que nous avons déjà dit de la mosaïque de l'église du Christ Choros à Constantinople,[2] à savoir que ce type a été employé plus tard dans l'art byzantin pour représenter des vieillards pieux; par conséquent, il ne saurait, à une époque donnée, passer pour individuel, si l'on n'y ajoute point de traits particulièrement expressifs.

Il n'en est pas de même de l'exécution artistique et technique de cette tête. Il est rare de voir une image d'un caractère aussi accentué : en peu de traits l'artiste a exprimé et la vivacité extrême de l'homme et son aptitude à passer rapidement de l'enthousiasme au désespoir, sa sincérité, la pureté et la force de ses convictions, sa simplicité, enfin la franchise de son regard et de son âme.

C'est également une œuvre très-réussie au point de vue technique : les cheveux blancs avec leurs reflets gris verdâtres impriment à la tête un charme tout particulier et s'harmonisent on ne peut mieux avec le ton brun du visage, pour ainsi dire brûlé par le soleil.[3]

Parmi les accessoires de l'apôtre St Pierre, il convient de noter la corne de métal placée en dessous de la croix qui couronne le sceptre. Cette corne ne saurait être séparée de la croix et il ne faut pas voir dans ce

[1]) Sur la manière dont les types sacrés ont été grécisés à Byzance, à partir du IXme siècle, voyez notre *Histoire de l'art byzantin* (texte russe), p. 90 et suiv.

[2]) Voyez *Les églises byzantines de Constantinople* (texte russe), p. 187. La description des types de St Pierre et de St Paul par Nicéphore Callixte correspond aux plus anciennes représentations; cette analogie tient aux emprunts qui n'excluent nullement des variantes.

[3]) Dans l'original le ton de la carnation est plus léger; les cheveux sont plus pâles, l'himation moins lilas que sur la copie. Enfin la croix qui termine le sceptre est d'un gris bleuâtre, c'est-à-dire argenté.

bâton un sceptre spécial, qui serait employé dans la peinture religieuse, pour distinguer le Chef des apôtres et de l'Eglise apostolique. Il ressort clairement des plus anciennes représentations (voyez, par exemple, la mosaïque du *Christ le Pèlerin* avec ces mots inscrits sur l'évangile: *ego sum via, veritas et vita*, — dans la chapelle de St Pierre Chrysologue; l'image du martyr St Laurent allant au martyre, dans le tombeau de Galla Placidia), que le symbole de la croix est ajouté à l'image de l'Homme-Dieu et de ses dignes prophètes „gagnant la maison d'Israël" (évangile de St Matthieu, chapitre X, 6—24, 38) qui ont „adopté la Croix, ont suivi le Christ et se sont montrés dignes de lui." Telle est aussi la signification du sceptre surmonté de la croix, mis entre les mains des messagers de la volonté divine, des anges, des archanges St Gabriel et St Michel et du Christ lui-même, apparaissant, après la Résurrection, à nos ancêtres, dans les Limbes, enfin entre les mains du Précurseur St Jean Baptiste. Par conséquent, il ne faudrait pas confondre ce sceptre surmonté d'une croix avec la houlette de pâtre qui, selon la Bible et suivant les paroles du Christ adressées à St Pierre („garde mes brebis"), devint l'emblême du pouvoir épiscopal, c'est-à-dire un sceptre d'évêque.

Dans le cérémonial byzantin il y avait de nombreux cortèges solennels où les patriciens portaient des croix semblables. En ce qui concerne la corne placée sous la croix et qui a la forme d'une ramification de la *croix florissante*, il est inutile de faire aucune hypothèse à ce sujet et la question peut être considérée comme résolue. Cet ornement n'était point un symbole (de la lune sous la croix ou du serpent vaincu, ou d'autres choses semblables); il est très-probable qu'il n'avait point de sens propre tout au moins jusqu'au XIVme ou XVme siècle, époque depuis laquelle le mysticisme s'efforçait d'expliquer à sa fantaisie les anciennes formes décoratives.

La tête de l'apôtre St Paul garde, il est vrai, tous les traits caractéristiques du type; cependant il est incontestable que c'est la moins réussie. Ces traits n'ont aucune empreinte spéciale; plusieurs sont d'une expression exagérée ou bien sont déformés sans nécessité. C'est ainsi que le trait le plus saillant de ce sage par excellence, à savoir son beau front bien découvert, est transformé ici en un crâne bombé et difforme, rayé en outre de deux rides profondes qui sont déplacées sur la physionomie ouverte et lumineuse de l'apôtre, tel que nous le voyons dans les anciens monuments chrétiens et dans ceux de l'art byzantin primitif. Les sourcils font une courbe disgracieuse; dans les miniatures de Cosmas Indicopleustès ils sont, au contraire,

bien droits et sont placés immédiatement au-dessus des yeux.[1] Il y a encore moins de grâce dans sa barbe juive divisée en plusieurs mèches et dans ses coins de lèvres fortement pincés, qui donnent à la bouche une expression aigre. Il est vrai que tous ces défauts tiennent un peu aux procédés usités par les émailleurs; mais ici ils sont particulièrement frappants. Il n'est donc resté de l'ancienne tradition que le mouvement de la main droite.[2]

Les évangélistes St Matthieu et St Jean.



Le type sous lequel est représenté sur la planche 6 l'évangéliste Matthieu[3] ressemble absolument à celui de St Jean le Théologue sur la planche 8; la seule différence consiste dans les inscriptions qui les distinguent. Ce type peut être compris au nombre de tous les types généraux de saints, qui appartiennent à l'iconographie byzantine relativement plus récente, et au-dessous desquels on pourrait mettre différents noms. Mais, comme vers le Xme siècle, certains traits individuels s'étaient déjà développés dans les représentations d'évangélistes, c'est par négligence sans doute qu'ici l'émailleur n'a pas mis en œuvre les formes communément admises. La tête, d'une expression énergique, aux traits grecs parfaitement réguliers, posée sur un corps très-beau, grand et robuste, est d'un bel effet, mais manque de personnalité. Elle est cependant intéressante parce qu'elle nous offre un type d'une expression banale et bigote, comme en a produit beaucoup la peinture byzantine pendant sa seconde période. Ce visage à l'ovale allongé, au menton pointu est une physionomie nationale grecque introduite assez tard dans l'art byzantin; elle n'est donc pas à sa place dans les représentations des deux évangélistes; d'ailleurs elle conviendrait à St Jean le Théologue plutôt qu'à St Matthieu. Les types d'évangélistes (comme nous avons déjà eu l'occasion de le montrer)[4] se sont formés relativement de

1) Voyez notre *Histoire de l'art byzantin* (texte russe), p. 98.

2) Le dessin et la couleur sont remarquablement bien rendus dans la copie; peut-être la carnation seule est-elle un peu plus tendre dans l'original et plus transparente; l'himation n'est peut-être pas non plus d'un lilas aussi vif que dans la copie, observation qui s'applique du reste à plusieurs autres médaillons.

3) L'inscription erronée Μανθεος n'est pas très-rare; on la rencontre dans les miniatures de certains manuscrits où la précision devrait être de rigueur. Cette faute (qui n'est pas due probablement à la façon de prononcer des Géorgiens) nous frappe davantage dans l'image en émail de l'apôtre, que renferme l'icone de Ghélat.

4) Déjà dans l'évangile syriaque de Rabula, de l'année 586 aprés Jésus-Christ (scène de l'élection des apôtres), St Matthieu est un viellard lourd, à cheveux gris.

bonne heure, dès le VIme siècle et se sont maintenus jusqu'au XIIme.[1] Voici quels étaient les traits de St Matthieu qui restent presque toujours les mêmes dans les mosaïques et dans les miniatures: une figure âgée, un peu lourde et massive, une tête large, un front sans rides, clair, haut et découvert; un ovale régulier mais où paraissent des os un peu gros, un air de bienveillance exprimé dans la bouche et dans toute la partie inférieure du visage.[2]

Quant aux détails de cette figure de St Matthieu, la couverture de l'évangile qu'il tient est intéressante à étudier. Evidemment nous sommes ici en présence d'une couverture d'émail à fond vert émeraude translucide, avec des perles et des pierres précieuses enchâssées dans des chatons. St Jean le Théologue tient un évangile avec une couverture analogue, imitation probable d'un prototype d'émaux byzantins que nous n'avons plus sous la main. La tranche du volume est blanche comme le parchemin naturel; sur les médaillons de St Paul et de St Luc, au contraire, elle est rouge et verte; suivant nous, l'émailleur a voulu ainsi mettre en harmonie, mais en sens inverse, la tranche avec la couverture elle-même qui est verte et rouge, et il est peu probable que la couleur de la tranche soit la véritable.

Une autre particularité importante dans la représentation de St Matthieu c'est le geste de bénédiction formant monogramme sacré, geste que l'on rencontre ordinairement dans les figures du Sauveur, des évangélistes, des apôtres et de saints en général,[3] mais qui, dans le cas actuel et pour des raisons spéciales, constitue une exception ou tout au moins une particularité. Nous n'avons aucun indice qui nous mette à même d'expliquer cette exception. Mais, en raison de son importance, nous n'avons pas cru devoir la passer sous silence.

Comme il a été dit plus haut, la bénédiction au monogramme sacré n'est pas, comme on l'a généralement pensé jusqu'à présent, une forme de bénédiction exclusivement grecque. L'autre forme de bénédiction, dont nous

[1]) *Histoire de l'art byzantin* (texte russe), p. 248—267.

[2]) La meilleure figure de ce genre est une miniature de l'évangile n° 70 de la Bibliothèque Nationale de Paris. Elle est reproduite dans l'ouvrage de Labarte, *Histoire des arts industriels*, planche 84.

[3]) Sur un médaillon du Christ, trouvé en 1824 à Kiew et décrit dans les *Troudy Moskovskowa Obshestva Istorii i drevnosteï (Mémoires de la Société historique et archéologique de Moscou)*, 1826, I, p. 155, planche V, n° 8, et sur un calice, publié dans le même volume, le geste de bénédiction ne forme point monogramme sacré. Le métropolitain Eugène appelle dans cette publication l'attention sur ce point que seul St Jean Chrysostome bénit de manière à faire un monogramme sacré; il se trompe d'ailleurs quand il affirme qu'au XIme siècle il n'y avait point de règle encore pour la disposition des doigts de la main bénissante.

avons parlé plus haut et qui n'a pas encore de nom spécial, est également assez fréquente. Sans même effleurer ici l'histoire de ces deux formes de bénédiction, nous nous bornerons à rappeler que la première (celle au monogramme sacré) fut la plus usitée dans la période comprise entre le IXme et le Xme siècle, c'est-à-dire à l'époque où l'Eglise grecque s'efforçait de fixer pour toujours le rituel orthodoxe, conforme aux vieilles traditions, et repoussait le rituel latin. Cette bénédiction apparaît dans de nombreux manuscrits, et, si parfois elle n'est pas clairement indiquée, c'est faute d'attention de la part du dessinateur. Cette négligence fait que certains archéologues amateurs qui ne connaissent qu'un ou deux manuscrits, croient pouvoir discourir sur l'art ancien et sur ses principes; mais ils ne peuvent que faire des hypothèses superflues et provoquer des discussions oiseuses sur les choses anciennes et leurs lois.

Il est, au contraire, hors de doute que, même au VIme siècle, la bénédiction formant monogramme sacré était chose rare; elle est figurée alors dans les monuments au moyen de la jonction des deux doigts extrêmes, c'est-à-dire du quatrième et du cinquième avec le pouce. Le fameux patriarche Sophronius de Jérusalem,[1] qui nous a laissé des renseignements sur les formes de la liturgie grecque et sur certaines parties du temple orthodoxe, s'est trouvé amené à expliquer aussi la bénédiction grecque. Il fait remarquer simplement que cette bénédiction donnée par l'archevêque est une allusion au nombre sacré de 6000 ans, autrement dit qu'elle indique une bénédiction donnée „pour toute l'éternité". Ainsi donc cette forme de bénédiction devint sacrée au VIme siècle et on lui attribua un sens symbolique.[2]

Mais il est possible que, même dans ce siècle, on ait eu à distinguer les cas où il fallait employer, pour les types sacrés, la bénédiction au monogramme ou bien la bénédiction générale grecque que nous venons de définir. Nous nous réservons de revenir en détail sur cette question à propos de certains sujets spéciaux; qu'il nous suffise de dire, pour le moment, que la seconde forme de bénédiction était très-communément usitée dans l'Eglise grecque jusqu'à la période des iconoclastes; quant à la première, on ne s'en

[1]) Voyez son explication de la liturgie dans le *Spicilegium Romanum*, Romæ, 1840, t. IV, p. 47, § 20: Τὸ μετὰ τὴν ἀνάγνωσιν τοῦ Εὐαγγελίου σφραγίσαι τὸν λαὸν τὸν ἀρχιερέα, ὑποδεικνύει τὴν μέλλουσαν παρουσίαν ἔσεσθαι ἐν τῷ Σφέ ἔτει, τῆς ψηφίδος τῶν δακτύλων ἐμφαινούσης ἑξάκις χίλια πέντε. — Léon le Sage dit quelque chose d'analogue dans ses *Remarques sur les mystères de l'Eglise*, ibid., p. 417.

[2]) Voyez, sur son origine dans les gestes populaires des temps anciens, notre *Histoire de l'art byzantin*, I, p. 76. 81, 97.

servait que pour certains motifs religieux. C'est ainsi que cette seconde forme prédomine dans toutes les mosaïques, œuvres picturales les plus importantes, des églises de Ravenne. On voit, le geste de la bénédiction grecque notamment dans la figure du Sauveur des mosaïques de S. Apollinare Nuovo, de même dans celles de S. Vitale (dont le caractère byzantin est hors de doute); cependant ici l'on remarque aussi la bénédiction formant monogramme : c'est ainsi que dans la scène du repas chez Abraham, l'ange du milieu fait le geste du monogramme, pendant que celui de gauche, assis devant lui, bénit en joignant les trois doigts; ces deux bénédictions se répètent dans d'autres représentations de cette scène. Là le monogramme sacré distingue aussi la droite du Seigneur et de Moïse. Dans la mosaïque de l'église S. Michele in Affricisco (vers 545), le Christ ressuscité et assis, dans sa gloire, au milieu des anges, bénit avec le monogramme. Dans cet ordre d'idées il faut mentionner les sculptures anciennes suivantes : le bas-relief de la cathédrale de Ravenne où, dans la scène de l'Annonciation (Vme—VIme siècle), l'ange bénit de la même façon; tel est aussi le geste du Christ bénissant la Samaritaine dans les ivoires sculptés qui ornent le siège de l'évêque Maximin de la même cathédrale.

Cependant dès le VIIIme ou IXme siècle l'Eglise grecque adopte définitivement et presque exclusivement la bénédiction en monogramme sacré. Aussi trouvons-nous cette forme partout, non seulement dans les miniatures de manuscrits grecs du IXme siècle, mais encore dans toutes les mosaïques de pays latins qui continuaient à s'inspirer de Byzance, non seulement dans leur littérature, mais encore dans leur art, dans leurs us et coutumes religieux. Comme exemples citons : les mosaïques de S. Apollinare in Classe de Ravenne, celles de l'oratoire de S. Venance à St Jean de Latran à Rome et celles de Ste Cécile et de St Marc au Transtévère. On connaît d'ailleurs les instructions données à ce sujet par le pape Innocent III qui était très-sympathique aux usages grecs.

Le sens symbolique de la bénédiction ne fut jamais compris que du petit nombre; il n'est mentionné, et cela rarement, que dans la littérature théologique. Mais ce sens existait, ou, pour mieux dire, on l'exprimait parfois; nous en avons la preuve dans un manuscrit du XVme siècle intitulé : „Cosmographie d'Albert le Grand.“ [1] Ce recueil renferme des renseignements géographiques et cosmographiques de différentes époques et de diverses

[1]) Bibliothèque Vaticane. *Codex Urb.*, n° 290, in-4°.

origines, des traductions de travaux grecs des VIIme—IXme siècles, en partie des Xme—XIIme, et jusqu'au XIVme—XVme siècle. L'un des articles (feuilles 29 v. à 30 v.) traite des nombres et des combinaisons qu'on peut obtenir au moyen de la réunion des doigts. Il n'y est pas spécialement question de la bénédiction même, mais l'auteur démontre (démonstration appuyée par des figures) que le monogramme sacré produit le nombre 6500. Il est très-probable que la littérature latine postérieure possède des traités analogues sur la bénédiction grecque formant monogramme sacré et sur la bénédiction latine avec sa signification symbolique. Cette constatation suffit pour expliquer les différents cas où tantôt l'une, tantôt l'autre des ces bénédictions est employée. Il est possible d'ailleurs qu'en ce qui concerne l'évangéliste St Matthieu, dont nous parlons et dont l'évangile commence par la généalogie du Christ, l'émailleur n'ait fait que suivre une tradition ancienne, inconnue aujourd'hui.

Au point de vue technique, la tête de l'apôtre est une des meilleures. Les dessinateurs, d'ailleurs très-habiles, de notre édition n'ont pas réussi à rendre complètement la finesse admirable du dessin et de la couleur. C'est ainsi que la belle ordonnance des plis de l'himation qui recouvre la main gauche est reproduite suivant une formule schématique propre à certains ouvrages byzantins peu compréhensibles. Dans la copie les intervalles entre les plis sont partout égaux, contrairement à ceux de l'original, où la diversité des intervalles saute aux yeux, en sorte que les plis proprement dits et les lumières ne se confondent pas en une série de lignes monotones. En outre les carnations de l'original sont bien plus pâles, et cela au point qu'elles ont une apparence de cire. Cette particularité, sans contredit très-importante pour un visage de vieillard, ne ressort pas assez dans notre reproduction. Les couleurs d'émail quoique appartenant à la même palette, sont trop faibles ou bien la couche n'en est pas assez épaisse; c'est seulement le degré de transparence qui donne un ton de cire au visage, mais non pas aux mains.[1]

On remarque la même perfection technique et la même pauvreté intrinsèque dans l'image de St Jean le Théologue (planche 8), qui, on le sait, présente deux phases dans l'iconographie byzantine. Dans la plus ancienne ce disciple favori du Christ est jeune et imberbe : mais il apparaît sous cet aspect uniquement dans les scènes évangéliques. Même plus tard l'art

[1]) Parmi les détails de moindre importance relevons les suivants : les cheveux gris au reflet vert jaunâtre de l'original ont une teinte morte dans l'original; le jaune chrome du clave de l'original est plus pâle.

byzantin représente le disciple S[t] Jean, fils élu de la Vierge Marie, sous les traits d'un tout jeune homme. S[t] Jean l'Evangéliste, l'auteur de l'apocalypse et du quatrième évangile, s'offre, au contraire à nous, conformément à l'histoire, sous l'aspect d'un vieillard, comme, par exemple, dans la mosaïque de S[t] Vitale de Ravenne. Ici la figure inspirée du vieillard est d'une grande élévation; nous ne connaissons pas de type analogue dans l'iconographie byzantine. C'est ce type éminemment grec que Giotto a su si bien utiliser dans la scène apocryphe de la Résurrection d'un apôtre de l'église S. Croce di Gerusalemme, à Florence. Il est inutile d'insister davantage sur les beautés de ce type; nous avons voulu montrer seulement que le S[t] Jean Evangéliste de notre médaillon ne lui ressemble nullement.

L'évangéliste S[t] Luc.

Une petite tête mobile sur un corps également petit et mobile, une chevelure frisée, un peu plébéienne et d'un noir uni, un regard perçant, une barbe taillée en pointe, un front large, un ovale fortement aminci dans le bas: tels sont les traits caractéristiques depuis les temps les plus anciens de l'évangéliste S[t] Luc, et tels ils nous apparaissent dans le médaillon de la collection de Zwénigorodskoï (planche 7). L'exécution en est excellente et l'expression réellement remarquable.[1] Si l'on regarde ce médaillon à une certaine distance, on ne saura trop louer l'artiste émailleur qui a su marier le calme imposé par l'iconographie à l'allure vivante de la figure. Soumis à un examen critique, notre médaillon peut hardiment soutenir la comparaison avec d'autres représentations du même évangéliste. S[t] Luc bénit de la main droite et tient l'évangile de la main gauche qui est couverte. La reliure émaillée a un fond vert émeraude translucide sur lequel se détache une grande croix décorative faite de petits cœurs blancs, rouges au milieu; la décoration est complétée par de petits fleurons bleus rehaussés de perles dans les intervalles des feuilles.[2] Pourquoi la stola ou clave du chiton est verte avec une bordure rouge et ornée de pierres précieuses, nous ne saurions le dire: le tissu de la stola est ordinairement d'or. Peut-être l'émailleur a-t-il voulu

[1]) Dans l'évangile Syriaque S[t] Luc est un jeune homme imberbe: voyez notre *Histoire de l'art byzantin* (texte russe), p. 80.

[2]) Sous le rapport technique notre reproduction est complètement satisfaisante; seulement le ton du visage est plus pâle et n'a pas la teinte lie de vin.

reproduire ici une étoffe de brocart vert dans lequel on taillait le clavus de la robe de St Luc et de St Paul.

Une particularité plus intéressante encore, c'est la calvitie de l'apôtre, que l'on prend souvent à tort pour une tonsure. On sait que l'Eglise grecque ne renonça jamais complètement à l'usage de couper ras les cheveux des personnes sacrées diacres, soit que ce fut pour faire allusion à la couronne d'épines du Christ, ou pour suivre, comme nous le rapporte la tradition, l'exemple donné par St Pierre. Cet usage a bien pu avoir été suivi dans certains cas, sans qu'on y attachât un sens particulier, et cela d'autant plus que la tonsure ne fut point la marque distinctive d'une corporation; mais il ne fut jamais effectivement adopté. Si parfois on rencontre une véritable tonsure dans les miniatures d'un manuscrit grec quelconque, c'est ou bien un pastiche innocent de pieux moines du Moyen-Age, qui possédaient jadis ce manuscrit, ou bien le manuscrit provient d'Italie (Venise, Sicile etc.) ou de Syrie; en tout cas il est postérieur à l'année 1204. Quel que fût le motif pour lequel la tradition représentait St Luc avec une tête chauve, nous en avons deux exemples dans les miniatures et dans les émaux: sur une reliure du trésor de St Marc (n° 55), où la calvitie de l'évangéliste est bordée de cheveux noirs bouclés, et dans une miniature de l'évangile d'Ostromir (1056—1057),[1] où St Luc prie devant l'emblême du veau, „sous la forme duquel lui apparaît le Saint-Esprit."

St Georges et St Démétrius.



Les exemples cités dans le chapitre précédent prouvent surabondamment que les deux grands martyrs St Georges et St Démétrius étaient des figures de prédilection pour les peintres et les émailleurs byzantins, depuis le Xme jusqu'au XIIme siècle. L'adoration de St Georges fut instituée en Syrie dans la période comprise entre le Vme et le VIIme siècle et vers la même époque celle de St Démétrius à Salonique et en Macédoine; nous en avons la preuve dans la construction des églises, ainsi que dans les inscriptions et dans les peintures conservées jusqu'à ce jour. L'importance même de leurs lieux d'origine, le rôle souvent prépondérant qu'ils ont joué dans les destinées de l'empire, l'abondance des légendes et enfin certaines conditions

[1] W. W. Stassow. *L'Ornement slave et oriental*, planche 49.

locales ont fait que, bien avant le IXme siècle, Byzance vénérait les deux grands martyrs et les considérait comme ses patrons nationaux. Dans les miniatures du Psautier Commenté les deux grands martyrs à côté de Grégoire le Théologue représentent „les justes de la terre"; pour les souverains de la maison de Macédoine les images de ces saints lutteurs sont un talisman contre Ismaël et contre les barbares du nord. Il serait superflu d'insister davantage sur ces faits qui sont connus. Chose plus intéressante à noter, c'est qu'il se manifeste sur ce point dans l'iconographie byzantine un goût très-prononcé non seulement pour les formes historiques et nationales, pour les modes courantes, par conséquent pour la réalité de la vie, mais encore pour les traditions qui se développent constamment sans interruption. Il résulte de la comparaison des légendes sur les deux grands martyrs que St Georges en Syrie et St Démétrius à Salonique étaient le plus souvent représentés à cheval; ils ont passé sous cette forme dans l'iconographie occidentale, qui s'est approprié le type de St Georges le Victorieux.[1] A Byzance, au contraire, ces deux jeunes guerriers sont représentés comme des fonctionnaires supérieurs de la cour, comme des patriciens et, conformément aux coutumes de Byzance, leur costume indique aussi leur fonction militaire auprès du Seigneur. Comme dans une parade, ces deux saints, vêtus du costume de patriciens, se tiennent debout sur une sorte d'estrade, recouverte d'un riche brocart et tenant une croix: ce sont là de véritables images de la réalité et, grâce aux conditions spéciales de l'iconographie, ils s'élèvent au rang de capitaines du Souverain Céleste. Nous n'avons jusqu'à présent aucuns documents servant à prouver la thèse que nous avançons, mais en présence d'une longue série d'analogies et du caractère général de l'art byzantin plus récent, tout nous porte à croire que ces images remontent à une époque avant le Xme siècle. Le visage des deux saints (planches 9 et 10) porte des traces profondes de l'antiquité reculée qui ne se sont évidemment pas modifiées. St Georges apparaît avec des cheveux crépus et un visage ovale, St Démétrius avec un ovale plein d'une noblesse antique; sa chevelure, légèrement frisée, retombe en boucles charmantes dans le cou. Le premier type est syriaque, le second est grec pur.

Le vêtement des deux grands martyrs constitue pour l'époque un trait caractéristique qui mérite une attention toute spéciale. Il consiste en

[1]) De là sont venues, par Novgorod, vers le XIVme siècle, nos petites croix de cuivre à jour avec l'image de ce saint.

un manteau et un vêtement de dessous; mais, comme nous sommes en présence d'un buste, il est impossible de deviner comment ce vêtement de dessous était serré à la taille, ni de quelle sorte étaient les chaussures. Mais le peu que nous voyons est très-caractéristique et fort important, car cela se répète plus tard dans un grand nombre de monuments byzantins et russes.

Le vêtement de dessus des dignitaires et des empereurs byzantins comportait toujours un manteau qui faisait partie du costume militaire et était d'origine romaine. Mais, devenu de bonne heure, pour ainsi dire, un vêtement d'uniforme du général en chef, de l'empereur et des principaux officiers de l'armée, le manteau adopta deux formes : celle du manteau court ou sagum (σάγιον) et celle du manteau long ou chlamys (χλαμύς). Le premier c'était le manteau de guerre proprement dit. Dans l'ancienne Russie il s'appelait korsno, et le manteau long — miatl. A l'époque où le cérémonial byzantin était en train d'acquérir sa forme définitive et fixe, il s'opéra dans ce costume un changement motivé par le besoin de créer une distinction solennelle en faveur des hauts dignitaires de la cour qui avaient les uns un caractère civil, les autres — guerrier. Ce costume supérieur fut diversifié, d'après les rangs et les couleurs, pour tels ou tels autres jours de fêtes etc. Mais il ressort de la comparaison des différents passages du livre De caerimoniis que ces dénominations, quoique appliquées à des vêtements de coupe différente, étaient cependant sans cesse confondues et qu'on remplaçait indistinctement telle forme par telle autre. C'est ainsi que l'empereur et son fils portent dans certaines circonstances le sagum d'or (σάγιον χρυσοῦν), le maître de cérémonies, l'hipparque et les silentiarii — le sagum rouge (ῥοῆς).[1] C'étaient les deux couleurs le plus communément employées pour le sagum; les couleurs et les dessins des chlamydes étaient beaucoup plus variés. Celle de l'empereur était pourpre (I, p. 16—17), mais à Pâques blanche et or (I, p. 72) — χλ. λευκὴν χρυσοφεγγῆ; celle des patiiciens, les jours de fête, pourpre (χλ. τύρεα καὶ μηλικοκαύρυπτα, I, p. 125, 128); celle du domestikos des écoles — bariolée (χλ. χροακῆς, I, p. 132); elle était verte pour le nobilissimus (I, p. 227), avec damiers et roses brochés d'or; ἀτραβατικὰ (probablement pourpre noir) pour divers fonctionnaires supérieurs, pendant les grandes réceptions d'ambassadeurs (I, p. 190) et pendant les simples processions des empereurs (I, p. 394). On portait aussi, quoique rarement, des chlamydes ornées de

[1]) Constantinus Porphyrogen., *De cœrimoniis aulæ byzantinæ*, I. chapitre 37, p. 187 et suiv.; 241—243; 255; 263.

figures (ταῶνας κογχευτούς), car les plis très-fins du manteau ne font pas assez ressortir des dessins de ce genre. Quant au genre de dessins employés (exemplia), il est très-probable que les plus fréquents dans le costume byzantin étaient, comme dans les étoffes siciliennes du trésor de Vienne, des paons, des aigles, des lions etc. (ταῶνας, ἀετούς, λευκολέοντας) de grande dimension.

Dans les représentations de St Georges et de St Démétrius on remarque des chlamydes comme en portaient les patriciens de la cour, en même temps que le sagum ou le manteau court et étroit. Aussi les miniaturistes et les émailleurs représentent-ils les manteaux de ce genre sans aucun pli. Les chlamydes de nos médaillons se distinguent par une sorte de damier broché d'or sur la poitrine. Constantin nous apprend que les patriciens (la seconde fonction dans l'ordre hiérarchique de la cour) sont vêtus, le jour de la Résurrection, μετὰ τῶν λευκῶν χρυσοτάβλων χλανιδίων (I, p. 24, 71), et que la veille de l'Epiphanie, ils quittent les damiers d'or (χρυσόταβλα) pour la pourpre (τάβλια ἀπὸ ὀξέου, I, p. 142), car, ce jour là l'empereur et le sénat paraissent avec des vêtements blancs. Le texte de Constantin nous indique d'une manière précise le nom du costume que portent les deux grands martyrs, mais bien des détails restent encore indéterminés. Les Byzantins avaient certainement des motifs pour faire le sagum de St Georges rouge[1] et celui de St Démétrius vert. L'ouvrage que nous venons de mentionner nous renseigne sur les relations de ce dernier avec le parti vert de Constantinople. Pendant très-longtemps chaque dème byzantin avait coutume de porter sa couleur.[2] Les deux chlamydes sont attachées avec une fibule, de sorte que l'épaule droite reste à découvert, ce qui permet d'apercevoir une doublure blanche qui est sans doute en soie. De la fibule avec émail blanc et ronde part un cordon blanc qui passe sur l'épaule gauche et sur la poitrine et que Constantin appelle chaînette de perles.

Le manteau de St Georges est orné de feuilles de lierre vert et or qui ont la forme du cœur des cartes à jouer. Dès les temps les plus anciens on se plaisait à varier beaucoup la couleur de ces feuilles. A Byzance elles étaient très en faveur comme parure des vêtements; Constantin qui les

[1]) Le terme générique est ῥούσεα, le terme particulier κόκκινα, c'est-à-dire carmin (Constantin. Porphyrogen., I, p. 229).

[2]) Chlamyde bleuâtre brochée d'or — χλανίδιον βένετον χρυσοῦφαντον; chlamyde bleu clair — χλανίδιον πράσινον, ibid., I, p. 105; les comptables des dèmes: I, p. 352.

appelle simplement κισσόφυλλα[1] (expression très-compréhensible pour ses contemporains), n'en parle que d'une façon générale. Cette mode parut bien avant St Jean Chrysostome[2] qui, dans sa description des tissus d'or des barbares (c'est-à-dire de l'Orient) mentionne τοὺς κισσοὺς τοὺς ἀπὸ τῶν ὑφασμάτων περιεργαζομένους. Sur le sagum de St Démétrius on voit de petites croix en forme de lys et des perles en forme de poires (uniones). Les damiers d'or du manteau sont rehaussés de hyacinthes et d'émeraudes.

Si nous comparons les plis des vêtements de dessous des saints avec ceux du costume des apôtres, nous remarquerons une différence dans la coupe. Le chiton des apôtres a des manches très-larges; la stola, passant par l'épaule droite, descend à la ceinture et atteint la bordure inférieure de la robe. Chez nos deux saints, au contraire, les manches et la stola ne couvrent que le bras. Ce chiton étroit à manches également étroites était naturellement porté sous le sagum; on l'appelait à Byzance στιχάριον;[3] il était toujours muni d'une ceinture (livre I, p. 144, 233), et généralement pourpre etc., mais à ce qu'il paraît toujours d'une seule couleur. Nous ne savons pas quel nom on donnait à ces pièces de broderie, les claves, qui remplacèrent les bracelets ornés de pierreries, qu'on portait autrefois au coude (βραχιόλιοι χρυσοῖ).[4] De riches bracelets d'étoffe (ἐγχείρια) avec la chemise blanche dessous complètent le costume de nos figures. Des données complémentaires à ce sujet nous sont d'ailleurs fournies par le St Démétrius de la série d'émaux de J. P. Balaschow; nous avons décrit plus haut cette figure qui forme pendant à celle de St Georges sur la feuille de titre du présent ouvrage.

Les deux saints tiennent dans la main droite une petite croix de cyprès (elle est d'un émail pourpre) dans le genre des croix des IXme—XIme siècles. Les extrémités des bras sont pattées et le bras d'en haut est un peu plus long que les bras latéraux. La main gauche ouverte repose gracieusement, mais d'une manière un peu recherchée, sur la poitrine : les doigts sont

[1]) Voyez les Commentaires de Reiske, p. 472. Mais celui-ci déclare qu'il ne comprend pas le passage suivant (I, chapitre 97, p. 442): ῥοήσιον ἔχον ἐξαβούλιν χρυσᾶ, περιορνευμένη διὰ χρυσῶν ὑέλων καὶ κισσοφύλλων μικρῶν. Voyez sur le costume du proèdre du sénat, I. chapitre 97, p. 440 : δύο τάβλια χρυσοπάστων καὶ κισσοφύλλων μικρῶν.

[2]) Voyez l'homélie sur l'Evangile de St Matthieu, *Patrol. græca, Opera*, VII, chapitre 49, p. 502.

[3]) Reiske. *Commentarii ad Constantinum*, p. 467, confond στιχάριον, stichium, stica avec le chiton.

[4]) Des expressions ἱμάτια χρυσοκλαβαρικὰ ἐργοδόσιον τῶν χρυσοκλαβαρίων βασιλικοῦ etc. il est permis de conclure que, vers le Xme siècle on appelait clava toute broderie (ἐῤῥαμμένα) excepté celles qui avaient un nom spécial.

légèrement pliés, comme si, montrant le cœur, ils faisaient allusion à ces paroles : „mon cœur est toujours devant toi.“ Cette pose de la main n'est point une invention de l'émailleur; elle est empruntée aux grandes mosaïques et aux fresques d'églises, où l'on voit les saints en prières avec le peuple, comme avec des égaux — trait touchant de l'iconographie ancienne. Rappelons-nous que, certains jours de fête, l'empereur lui-même distribuait des croix de procession à ses hauts dignitaires, aux maîtres de cérémonies, et la même chose était répétée par les maîtres de cérémonies et les huissiers à l'égard des autres personnes. Ce fait, rapproché de la prière de nos émaux indique un usage qui (autant qu'on peut en juger par les monuments fragmentaires des VIme et VIIme siècles) a dû s'implanter entre le VIIme et le IXme siècles.

Ainsi donc la peinture byzantine repose sur une base absolument réelle, et l'étude des monuments du Xme siècle nous amène à cette conclusion définitive que, quelque ancienne que soit la tradition qui y respire au fond, ce sont des monuments du temps dans la véritable acception du mot.

Il nous reste à ajouter que la technique de nos deux médaillons se distingue de beaucoup d'autres par une exécution délicate et charmante. La reproduction que nous en donnons n'a pu, malgré toute sa perfection, rendre toutes les fines nuances de l'original. Ainsi les carnations sont en réalité plus rose, le manteau rouge éclatant (et non rouge brique), qui s'harmonise merveilleusement avec l'or et le pourpre du chiton; il y a également une harmonie parfaite entre l'émail vert émeraude et translucide, impossible à rendre par la chromolithographie, du manteau de St Démétrius et le chiton bleu d'outre-mer (et non lilas). Remarquons en outre que le ton bleu turquoise et bleu de ciel des nimbes est parfaitement adapté à l'ensemble des couleurs : dans un cas, c'est le bleu turquoise, dans l'autre, le bleu clair (dans la copie il se rapproche du bleu foncé).



La tête de Théodore Tiron (planche 11) peut être considérée parmi tous les médaillons — comme la plus expressive. Le type de cette tête, quoique nullement élevé, et même un peu vulgaire, avec sa masse désordonnée de cheveux noirs et frisée, avec sa petite barbe pointue et ondoyante, ne peut être appelé idéal que grâce aux rapports généralement reçus de la largeur des deux parties de la tête, la supérieure et l'inférieure. Mais ce que

St Théodore Tiron.

nous appelons expression, dépend ici du port de la tête qui est fort original et énergique : cette tête s'incline légèrement vers l'épaule gauche, le mouvement en est vigoureux et le regard dirigé de côté — fort rapide. Ce qui a pour nous dans tout cela une grande importance c'est que ce même port de la tête et ce même regard se répètent, ainsi que le type entier, dans toutes les représentations de St Théodore jusqu'aux époques les plus récentes. Nous avons peut-être ici la représentation de ces militaires soudoyés par Byzance qui de l'état de simple soldats parvenaient quelquefois jusqu'au trône. C'est un modèle excellent pour le portrait idéal d'un Basile le Macédonien, d'Andronic etc.

Théodore Tiron, originaire d'Amasie, grand martyr, immolé en Héraclée sous Maximien, semble avoir été d'abord simple archer,[1] mais aux époques postérieures de Byzance le nom de „Tiron“ paraît avoir été affecté aux détachements militaires de la garde impériale.[2] L'Eglise attacha à ce nom un titre honorifique, et l'iconographie byzantine attribua à St Théodore, comme nous le voyons dans notre médaillon, le double caractère de guerrier et de patricien, en lui donnant pour vêtement le costume suprême de patricien, identique à celui que nous avons décrit plus haut. Mais le chiton ou sticharion de St Théodore est rouge : que ce soit ou non l'effet du hasard, nous ne devons pas passer sous silence les faits suivants. Les anciens monuments iconographiques représentent St Théodore Tiron sous l'aspect d'un guerrier, avec un bouclier rouge derrière l'épaule gauche et une lance d'or à la main, mais revêtu d'un manteau bleu foncé et d'un chiton rose, portant un pantalon rouge ornementé et des bottes (campagia) pourpres.

Les anciennes saintes images peintes en Géorgie (XIIIme siècle) représentent St Théodore Tiron avec une barbe pointue, une chevelure frisée, et revêtu d'une cuirasse par-dessus un costume de dessous rouge; la cuirasse est recouverte d'un manteau.[3]

Les cordons blancs qu'on aperçoit sur ce manteau, ne peuvent être que des chaînettes de perles, partant de la fibule.[4]

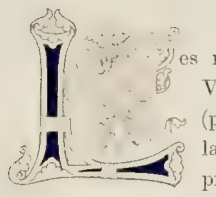
[1]) Voyez ce mot, avec ses différentes formes : τίρων, τιρώνικα στρ., τύρω, τήρω — chez Ducange, *Glossarium græcitatis.*

[2]) Pour les silentiaires originairement tirons, voyez Constantin, *De cærimoniis aulæ byzantinæ*, I, chapitre 86.

[3]) Ces images saintes sont décrites par l'évêque Porphyre dans les *Mémoires de la section orientale de la Société Impériale Archéologique Russe* (en langue russe), 1886, livr. I, p. 16.

[4]) Le grand domestikos chez Codinus, *De officiis*, IV, p. 17, ἔχει δὲ καὶ σκαράνικον γύρωθεν ἐπὶ τοὺ μετώπου σειρὰν μαργαριταρεῖνην

Revers des médaillons.



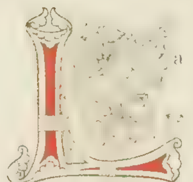
Les revers des médaillons avec les images du Christ, de la Vierge, de St Jean Baptiste et de l'apôtre St Pierre (planche 12) nous montrent le procédé technique employé, la préparation des cellules et la disposition du dessin des principaux contours de figures. Quand on compare ce dessin avec les émaux mêmes (comparaison qu'on peut faire sur les copies très-fidèles), on se rend bien compte de ce procédé et l'on comprend toute l'importance de ce dessin auxiliaire qui doit servir de guide pour les proportions, pour la disposition des parties essentielles et pour les draperies. Tout le reste est exécuté en émail indépendamment du dessin donné. En d'autres termes, l'artiste peint réellement avec l'émail, et il faut évidemment qu'il connaisse fort bien son métier pour souder une lamelle d'or après l'autre, sans savoir si tout ce fin réseau restera bien à sa place et s'il ne détruira pas, à la fin, les principaux contours de l'ouvrage.

Il est incontestable que cette tâche exigeait une grande expérience technique, inconnue aux artisans de nos jours qui ont toujours besoin d'avoir un modèle sous les yeux. Mais cette habileté excessive a ses inconvénients : si elle donne le sentiment exact du style, elle produit aussi le schématisme et pousse l'artiste à jongler avec les difficultés techniques au détriment du dessin. Il suffit d'y jeter un coup d'œil pour se convaincre que le dessin relativement délicat du revers des médaillons n'a aucun caractère ou, pour mieux dire, aucun style : de tous les modèles sévères il ne reste qu'un schéma iconographique, ce qui, en matière d'art, ne signifie pas grand'chose. Les iconographes plus récents ont donc grand tort de s'approprier ce schéma où ils croient entrevoir l'âme même de la peinture religieuse. Si ces contours nous étaient parvenus sans émail, nous serions fort embarrassés pour leur attribuer une date, tant ils sont dépourvus de tout ce qui constitue le style et de tout ce qui caractérise les différentes phases historiques de l'art.

Si nous examinons ce style de plus près, si nous pénétrons jusqu'à sa source et jusque dans les profondeurs du sol où il s'est développé, nous arriverons à nous convaincre que l'archéologie byzantine ne saurait être bornée à l'étude de la tradition seule. Elle constitue, à vrai dire, une histoire de l'art avec les diverses phases de son développement. Nos émaux qui remontent au Xme siècle sont de véritables monuments de cette époque. Ils sont bien de leur temps et par les sujets et par l'exécution et par la com-

position, comme par le choix des types et des motifs empruntés à la vie religieuse et sociale. La tradition semble ici transformée et appelée à une vie nouvelle.

Fragments d'émaux.

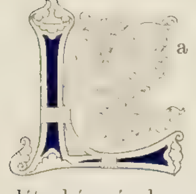
a planche 13 nous montre un fragment malheureusement à moitié détruit d'un encadrement précieux, qui cependant ne manque pas d'intérêt. On y voyait un des évangélistes offrant son ouvrage au Seigneur et occupé à lire, tout en marchant, la Sainte Ecriture. En fait d'émail, il ne reste qu'un morceau de l'himation poupre sur les jambes; mais il est facile de discerner la composition d'après les contours des alvéoles : on y distingue une tête nimbée, légèrement penchée et un livre que tiennent des mains couvertes. Nous avons ici pour guide les miniatures de quelques-uns des meilleurs évangéliaires grecs, ornés de figures des quatre évangélistes; le plus ancien de ces manuscrits (Xme—XIme siècle) se distingue par des types plus vivants.[1] Nous y trouvons précisément des évangélistes en marche, lisant un livre; au centre est la figure du Christ. Cette attitude fait de l'évangéliste un prêtre et lui donne l'apparence d'un personnage réel et vivant.

Chose plus importante encore à noter au point de vue de notre étude, c'est que toute cette composition a dû se dérouler primitivement sur la reliure et n'a passé dans la miniature que comme une imitation. N'était-il pas tout naturel d'ailleurs de faire figurer les images des évangélistes, chacun à part, dans les miniatures des quatre Evangiles? La miniature de l'évangile n° 70 de la Bibliothèque Nationale de Paris (le meilleur manuscrit de ce genre) contient les quatre évangélistes dont la parenté avec ceux des images émaillées n'est pas douteuse. Disons, à propos de cette miniature, que son étonnante finesse fait le désespoir des dessinateurs; par la richesse de son modelé, par le ton chaud du visage hâlé et par son caractère expressif, elle constitue un véritable chef-d'œuvre. Elle est de l'année 964, et c'est à peu près de la même époque que date probablement notre fragment d'émail si mal conservé; il a dû être arraché à une magnifique reliure, en raison de sa

[1] Voyez les évangiles grecs à la Bibliothèque Nationale de Paris, n° 70 (année 964), et de la Vaticane, n° 756, etc.; la miniature du premier de ces évangiles est reproduite dans Labarte, *Histoire des arts industriels*, planche 84. Voyez notre *Histoire de l'art byzantin* (texte russe), p. 248—249.

rareté. Dans ces deux objets, le miniaturiste comme l'émailleur se montrent maîtres consommés en leur art. L'on en peut juger par la justesse des proportions, la gracilité des pieds et par d'autres qualités encore mises en lumière par l'état de dégradation où se trouve cet émail. Comme nous le voyons sur la copie, l'alvéole était presque plate; elle avait à peine un millimètre de profondeur. Elle est maintenant tout à fait démontée et endommagée; cependant un morceau d'émail tient encore entre les fines lamelles d'or qui étaient simplement fixées avec un peu de colle d'amidon; il n'y a nulle part aucune trace de soudure métallique. Email et lamelles, intimément liés, tenaient à l'alvéole dont la surface mate recevait l'émail dans ses plus petits pores. Les qualités des ouvrages de cette espèce n'échapperont pas à quiconque sait combien sont peu durables les émaux de nos jours.

Petits médaillons, plaquettes etc.


a planche 14 représente des médaillons et des petites plaques ayant appartenu à des croix pectorales; quelques autres plaques avec l'image du Sauveur et d'un ange, qui avaient jadis fait partie d'une reliure; d'autres plaques avec les figures de St Nicolas évêque et de l'apôtre St Pierre, détachées également d'une reliure ou d'une sainte image; enfin un médaillon rond avec la représentation de St Jean Chrysostome. Le dessin et la technique indiquent que ces divers objets datent du XIme siècle.

Les plaques de dimensions minimes sont celles qui offrent le moins d'intérêt. Leurs dimensions étaient trop petites même pour un émailleur byzantin; elles ne nous offrent donc qu'un spécimen du genre transitoire à l'exagération qui défigure les images. Il ne pouvait d'ailleurs y avoir rien de caractéristique dans les bustes du Sauveur et de l'ange; le dessin en est grossier et sans mesure; les carnations couleur de cire trahissent du reste une origine relativement récente. Les ailes de l'ange sont intéressantes à cause de l'union de l'émail grenat (le seul qui soit bien reproduit sur notre planche) avec l'émail émeraude. On s'est servi du jaune chrome pour la robe qui est évidemment couleur d'or ou or blanchâtre; c'est une couleur dont les Byzantins, et parmi eux Constantin Porphyrogénète, parlent souvent.

Une toute petite image du Sauveur reproduite sur la planche 14 se rapporte, par ses particularités techniques, à la fin du XIme ou plutôt au

commencement du XII[me] siècle. Ceci nous est prouvé par la teinte rouge lilas (couleur lie de vin) des émaux représentant les chairs, et par l'émail blanc de l'inscription, et par le ton lilas du chiton, enfin par la teinte couperosée du vert-de-gris du fond vert émeraude du médaillon.[1] Cette petite image représente le Sauveur sous l'aspect juvénile du Christ Emmanuel, d'après le terme théologique et archéologique. Il est reçu, dans la théologie orthodoxe, de donner le nom d'Emmanuel au Fils de Dieu encore juvénile, qui, conformément à la prophétie d'Isaïe (chapitre 61, 1—2) fut révélé par le Fils de Dieu lui-même dans son sermon de Nazareth, selon l'évangile de S[t] Luc, chapitre 4, 17—19: „L'esprit du Seigneur l'Eternel est sur moi; c'est pourquoi l'Eternel m'a oint pour évangéliser aux débonnaires“ etc. Il est trés-naturel que le nom d'Emmanuel se soit conservé dans l'iconographie byzantine et russe pour désigner le Oint-adolescent, l'adolescent maître des vieillards dans le temple de Jérusalem et que ce type se soit constitué dans l'art chrétien ancien conformément à la figure symbolique bien connue du Christ jeune; mais il a constitué un type pour ainsi dire tout-à-fait spécial et historique d'un maître adolescent. Il importe cependant d'observer que l'Eglise grecque a précisément rattaché à ce type les plus anciens et les plus vénérés types du Sauveur: c'est ainsi que le Psautier illustré, qui se constitua à l'époque des iconoclastes, doit-il offrir l'image du Sauveur. il le représente dans un médaillon rond sous les traits du Christ adolescent. S[t] Cyrille d'Alexandrie compare l'Emmanuel à S[t] Joseph, et les autres Pères de l'Eglise rapprochaient le Oint de l'„Ange du Grand Conseil“ etc. Le type d'ange se forma pour cette représentation sous l'influence directe de l'image de la Sainte Trinité apparue près du chêne de Mambré sous l'aspect de trois anges.

A la même catégorie appartiennent les représentations de Jésus adolescent telles que nous les voyons sur la mosaïque de S[t] Vital de Ravenne et sur la reliure en ivoire de la Bibliothèque Vaticane: ici le Christ adolescent apparaît au centre, au milieu de deux anges inclinés, foulant aux pieds un aspic et un basilic.

[1]) La copie ne rend pas, pour cette fois-ci, l'original d'une manière complètement satisfaisante, et nous trouvons des inexactitudes dans le dessin lui-même. C'est ainsi que les contours ayant perdu leur place exacte, ne laissent apercevoir dans la copie le noir des sourcils qu'au-dessous des bandelettes formant les cloisons, ce qui, naturellement, ne serait même guère possible dans l'original. Dans ce dernier le nimbe a une teinte bien plus rapprochée du vert émeraude, le chrome est plus foncé, les cheveux sont de couleur châtaigne et non noire.

Le Messie descendu sur la terre est également représenté par certaines ampoules ornées d'images saintes et conservées au trésor de la cathédrale de Monza : elles furent envoyées à la reine Théodolinde de Lombardie, catholique zélée, par le pape Grégoire le Grand († 604), avec un grand nombre d'ampoules et de fioles, de verre et de métal. Le pape lui-même avait reçu de Terre-Sainte toute une série d'ampoules avec figures et inscriptions en relief; elles étaient remplies d'huile sainte, et, à en juger par les inscriptions, la majeure partie entre elles venaient de Jérusalem et du St Sépulcre.[1] Elles représentent le plus souvent la Vierge avec l'Enfant-Jésus, assise sur un trône au milieu de deux archanges, ou l'Adoration des Rois-Mages et l'Adoration des bergers, aux deux côtés de la Vierge, assise sur un trône, avec l'Enfant sur les genoux. Dans la première scène les archanges représentent la gloire du Messie né, dans la seconde des anges apparaissent au-dessus du Christ, ils le glorifient et montrent l'étoile qui vient d'apparaître. L'inscription autour de la scène ou au-dessous d'elle a un caractère de glorification : ἐμμανουὴλ μεθ' ἡμῶν ὁ θεός (Emmanuel, ce qui veut dire Dieu avec nous).

Le Messie-Enfant est remplacé dans l'iconographie byzantine de date postérieure par le Maître adolescent. Nous apercevons la face du jeune Emmanuel, avec son nom dans l'inscription, au-dessus de la mosaïque centrale de l'autel, représentant le Sauveur, comme Roi des Rois, comme Pantocrator, sur la bordure de l'arcade, au milieu de prophètes en buste. Les mosaïques de Monreale se rapportent aux années 1173—1182, et nous devons également attribuer au même XIIme siècle la grande mosaïque du Christ adolescent de la cathédrale de St Marc de Venise.[2] Sur les monnaies d'Isaac l'Ange (1185—1195)[3] l'image du Christ adolescent est également accompagnée du nom d'Emmanuel, quoique, conformément aux conditions du type monétaire, le nom d'Emmanuel soit répété sur les monnaies de l'empereur Théodore de Thessalonique (1223—1230) avec la face du Christ viril portant une barbe.[4]

[1]) Antonini martyris *Perambulatio locorum sanctorum* (circa 570), chapitre 20, voyez : *Itinera Hierosolymitana bellis sacris anteriora*, ed. T. Tobler et A. Molinier, Genève, 1879, I, p. 102. Il est ici question de l'éclairage de l'église de la Résurrection au moyen d'ampoules remplies d'huiles saintes provenant de la Vraie Croix.

[2]) Gravina, *Il Duomo di Monreale*, Palermo, 1859, Atlante, tav. 21 D.

[3]) Article du comte J. J. Tolstoï : *O monété Constantina Monomakha s izobrajeniem Vlakherukoï Bojeï Materi* (Monnaie de Constantin Monomaque avec la représentation de la Vierge de Blachernes), dans les *Mémoires de la Société Archéologique Russe*, vol. III, livr. 1, St-Pétersbourg, 1887, p. 17.

[4]) *Basilica di S. Marco*, ed. Ongania, tav. III, chromotypie.

Le médaillon avec la figure de St Jean Chrysostome (planche 14) mérite bien plus d'attirer notre attention. En dehors de son type, facile à reconnaître, le personnage est indiqué par une inscription grecque sous forme de monogramme. Même dans un milieu aussi riche en types caractéristiques que l'est l'art byzantin, la représentation de St Jean Bouche-d'or se détache comme une pièce fort remarquable. De toutes les images de docteurs et de pères de l'Eglise celui-ci nous montre le mieux le maître et l'orateur de la chaire : sa figure sèche, petite, mobile rappelle les Grecs anciens bien mieux que Grégoire le Théologue et que Basile le Grand; son ovale et ses traits de physionomie se rapprochent du portrait bien connu de Démosthène. Notre émail ne reproduit qu'imparfaitement les traits du saint; et ce n'est pas étonnant : il résulte en effet des manuscrits que ce type se forma dès avant le Xme siècle et à ce moment il était très-populaire, peut-être parceque c'est à cette époque précisément, sous le règne de Constantin Porphyrogénète, que furent transférées à Byzance les cendres du saint prédicateur. Les défauts de notre émail doivent donc tenir à une exécution très-rapide. Ce médaillon pourrait bien remonter au Xme siècle, bien qu'aucune raison sérieuse ne s'oppose à ce qu'on puisse l'attribuer à une époque plus récente. Et voilà pourquoi, afin de bien comprendre ce type, il faut le comparer à une mosaïque de la chapelle Palatine de Palerme. Dans cette mosaïque la figure de l'évêque est, d'après le canon général des XIme—XIIme siècles, un peu trop allongée, ce qui n'est pas le cas de notre émail; mais le visage y est beaucoup plus typique : le crâne large et carré est encadré de deux côtés de cheveux clairsemés retombant des deux côtés de la tête (détail qui dans notre émail n'est observé qu'en partie); les yeux petits, enfoncés dans l'orbite, sont animés d'un regard ascétique fiévreux et perçant; le nez fin, d'une distinction extraordinaire, pour ainsi dire, descend jusqu'aux lèvres minces et sèches; le dessin de la bouche comme l'ensemble de la physionomie a une expression passionnée très-accentuée. C'est ainsi que St Jean Chrysostome est représenté partout.[1] Cette figure, comparée à celle des autres Pères de l'Eglise, offre un type éminemment national; il fait l'effet d'un Athénien qui se trouverait au milieu de Grecs de l'île de Chios, par exemple. L'exécution de notre médaillon laisse à désirer au point de vue de la finesse;[2] mais l'expression générale d'énergie dans le visage y est bien observée.

[1]) Voyez l'énumération des monuments: de Linas. *Ivoires sculptées*, p. 11–12.

[2]) Notre reproduction chromolithographique n'est pas très-exacte, surtout dans la forme du front qui est trop rond et dans l'ovale du visage qui est plus énergique dans l'original.

Le nimbe du saint est bleu foncé (signe caractéristique du XIme siècle); la phélone est d'un grenat tirant sur l'écaille transparent; l'omophorion brodé de croix pourpre est d'un jaune pâle (jaune de cire). Détail intéressant, la peau a un reflet brun qui s'harmonise on ne peut mieux avec le teint du visage.

Les deux rangs de petits émaux avec l'image de l'apôtre St Pierre et de St Nicolas le Miraculeux sont d'une exécution plus grossière. Or, toute exécution insuffisante dans des œuvres dont le style s'est déjà affirmé, lui enlève tout son caractère. Il serait donc difficile de dire à quelle époque précise appartiennent ces émaux, si nous n'avions un point de repère dans le ton de cire des figures qui datent évidemment toutes deux de la même époque et qui sont détachées d'une même reliure. Cet indice nous autorise à penser que ces ouvrages remontent à la seconde moitié du XIme siècle.[1]

La différence dans l'attitude des deux figures s'explique d'elle-même si l'on réfléchit aux règles qui présidaient à la confection des reliures et à la composition de certains sujets sur ces reliures. Le Sauveur avec les évangélistes et les deux principaux apôtres forme le groupe principal : il se déroule dans l'ordre historique où l'on voit la scène de l'Ascension, l'envoi des disciples pour la prédication etc. sous la conduite de St Pierre et de St Paul. A un moment donné St Pierre qui tient de la main gauche un long bâton terminé par une croix, montre le chemin du Christ.[2] St Nicolas évêque se tient immobile, tenant l'évangile et bénissant la foule, pareillement aux autres Pères de l'Eglise consolidée par le Christ.

Dans cette figure vieillotte et lourde à l'ovale grossier et à la tête informe, le type de l'apôtre est presque méconnaissable.[3]

St Pierre est vêtu d'un chiton bleu turquoise et d'un himation rayé. Le vêtement de dessus est de trois couleurs : bleu d'outre-mer, bleu pâle et

---

[1]) Comparez la plaque sur la reliure décrite plus haut de l'empereur Henri.

[2]) C'est par erreur qu'on a appelé ce bâton „bâton de patriarche", peut-être avec la secrète pensée de trouver même chez les Byzantins du XIme siècle une confirmation de la vice-royauté de St-Pierre. Ces bâtons surmontés d'une croix et que l'on portait tantôt de la main gauche, tantôt sur l'épaule gauche, sont souvent mentionnés dans la description des processions impériales le jour des Rameaux ou le jour de St Elie prophète etc. (Voyez sur la Croix impériale, Const. Porphyr., *De cærimoniis aulæ byzantinæ*, I, 1, p. 25; sur celle des hauts fonctionnaires I, 31, 170; sur celle du sacellarius qui la porte sur l'épaule gauche, I, 32, 172. Pour l'endroit spécialement réservé à la garde des croix et autres objets (σταυρίτζια ἀργυρᾶ), voyez I, 32, 174, et II, 52, 776.

[3]) Notre copie reproduit avec une exactitude remarquable tous les détails du dessin et tous les tons de la couleur : seules les alvéoles ne sont pas assez nettement rendues. Ces alvéoles ont 1 millimètre de profondeur.

bleu turquoise (vert jaunâtre qu'on ne rencontre que dans les émaux des XIme et XIIme siècles). Ces étoffes rayées sont employées à Byzance dès le Xme siècle. Ce n'étaient évidemment tout d'abord que des tissus de soie dont on se servait pour les vêtements larges et ceux de dessus.[1] Comme nous n'avons quant à présent aucun document sur l'histoire de ces étoffes à Byzance et sur l'origine de celles qui passèrent plus tard en Occident, nous nous bornons ici à constater le fait, sans rechercher comment elles étaient fabriquées. Cette constatation a son importance, parce que, entre autres avantages, elle détrompe les archéologues qui prétendaient que ces rayures remplaçaient dans les draperies les effets d'ombre de lumière que les maîtres byzantins ne savaient pas reproduire. Si cette façon de modeler fut possible dans l'art de l'ancienne Irlande, elle est inadmissible dans la peinture byzantine.

L'image de St Nicolas Taumaturge offre les mêmes défauts, bien que l'exécution, au premier abord, en paraisse meilleure. La tête est d'une grosseur démesurée, point de traits typiques dans la physionomie, les plis sont remplacés par des enroulements etc. Le geste de la bénédiction forme le monogramme sacré.

Les ornements.

Nous abordons maintenant une partie de la collection A. W. de Zwénigorodskoï, qui, généralement placée au second rang, n'en a pas moins la même importance historique que les monuments ci-dessus mentionnés. Quatre planches (16—19 de cette partie reproduisent avec une perfection incomparable des émaux décoratifs. Ce sont notamment : une petite auréole ou nimbe planche 16), des bordures et filets d'un encadrement (planche 17), des fragments d'un encadrement de sainte image (planche 18) et deux fragments d'une grande auréole ou nimbe (planche 19).

Ce n'est pas sans raison que l'art byzantin, dans la seconde partie de sa floraison (IXme—XIme siècle) est appelé décoratif. Pendant cette période

[1]) Voyez Reiske, *Commentarii*, p. 675 et 687 sous le mot *mixtæ*. Il n'existe pas dans Constantin de dénomination grecque générale, à moins qu'on admette, avec le commentateur, qu'elle est contenue dans le mot διακοπταί, de κοπή, κοπτός = *striatus, radiatus et vestes cancellatæ*. Les expressions de Constantin πρασινορόδινα, ἀσπροκόκκινος, πολύχροα, πρασινοτρίβλαττον etc. peuvent s'expliquer de différentes manières, par exemple par : broderies sur étoffes diverses, par exemple, roses brodées sur fond vert, dessins pourpres brodés sur fond blanc etc. Il est possible d'ailleurs que bien des dénominations de vêtements, aujourd'hui incompréhensibles, se rapportent à l'étoffe même.

il accumule toutes les branches de l'art oriental, il transforme l'ornementation antique comme les premiers motifs barbares venus de l'Asie Centrale, il s'approprie tous les trésors d'art légués par la Perse, et il en fait un ensemble qui constitue la base de l'ornement arabe. L'étude détaillée de ce curieux phénomène dans l'art byzantin nous entraînerait beaucoup trop loin et ne contribuerait guère à éclairer notre sujet. Ce qu'il nous importe surtout c'est de bien établir les faits suivants :

1° L'art byzantin qui, au IVme et au Vme siècle, dérive de l'art antique, s'en approprie aussi l'ornementation. Ces principes antiques furent d'abord romains, mais dès le Vme siècle on y distingue des traces visibles d'influence grecque; il en résulte une renaissance temporaire du style grec dans la Grèce proprement dite, ainsi que dans les pays qui l'avaient adopté en Orient.

2° Ce style greco-oriental se distingue par une ornementation très-riche et très-développée, qui, surtout depuis la découverte de costumes et de tissus dans les tombeaux coptes, constitue un chapitre nouveau de l'histoire de l'art. Ce chapitre comprend la longue période qui va du IVme au VIIIme siècle et qui, jusqu'au moment actuel très-pauvre en monuments, était presque inconnue.

3° Byzance, en tant que centre oriental et chrétien, fut aussi, depuis les débuts de sa puissance politique, un foyer de civilisation pour les peuplades barbares du nord; en partie, sous leur influence, elle s'appropria les résultats de l'art asiatique apportés par ces peuplades sur les bords du Danube, et en même temps directement — les principales formes de la civilisation et de l'art de l'Asie Antérieure.

Il va de soi que ces faits considérables ne pouvaient s'accomplir du jour au lendemain et qu'il fallut une longue et active coopération de tous ces éléments constitutifs avant de transformer complètement les premiers principes antiques, c'est-à-dire romains. C'est ainsi que, dans l'architecture byzantine, bien que l'ancien système de construction ait été depuis longtemps abandonné, nous voyons prédominer encore longtemps la maigre ornementation romaine. On sait combien est pauvre l'ornementation des manuscrits de cette époque, bien que les miniatures en soient excellentes et remplies de compositions tout-à-fait nouvelles. Par suite la transformation consiste en ce que le côté décoratif de l'art byzantin est fait d'éléments empruntés à l'Egypte, à la Perse et à l'Asie Centrale. Ce changement ne s'opère définitivement qu'après de longs préparatifs, au VIIIme siècle. L'époque de Basile le Macédonien et de ses successeurs dispose déjà de cette déco-

ration nouvelle. Les historiens de Byzance, il est vrai, ne savent pas grand'chose de son origine; mais ils enregistrent, comme une nouveauté inconnue jusqu'alors, la richesse d'ornementation dans les églises, la bigarrure des vêtements et en général les miraculeux produits artistiques de Constantinople. C'est alors qu'on voit apparaître dans les arts industriels de Byzance ces figures d'animaux qui, jusqu'au VII[me] siècle, ne s'étaient maintenues que dans les produits populaires, dits barbares, et caractérisaient surtout l'industrie asiatique, mais qui déjà au temps des iconoclastes formaient un style zoomorphe tout particulier.

Telles sont les phases générales que traversa l'ornementation byzantine, si l'on n'envisage que le développement de la racine mère du groupe principal. Mais il ne faut pas perdre de vue que ce groupe central ne forme pas un tout fermé. Ce que nous appelons l'influence de l'Orient en art est comme un fleuve historique qui alimente sans cesse l'Occident, lequel, à son tour, dépend de plusieurs autres sources; tels certains cours d'eaux qui, alimentant un fleuve, se dessèchent parfois et s'ensablent, sans jamais disparaître complètement. Toutes les influences qui se croisent dans l'art byzantin semblent être la résultante de types populaires tout particuliers qui, une fois formés dans une région, y demeurent tant que la vie elle-même n'y est pas éteinte. Tels sont les types d'art de la côte septentrionale de l'Asie Mineure, des différentes parties du Caucase, de la Perse, de l'Inde Septentrionale, de l'Asie Centrale, de la Syrie, de l'Egypte, des îles de l'Archipel, de la Grèce propre, de la péninsule du Balkan et du sud-est de l'Europe. Lorsque tous ces types furent mis en contact avec l'empire central de l'Orient, ils lui empruntèrent leurs principales lignes; leur rôle, en tant que style, était dès lors fini et ils devinrent de simples éléments accessoires. Dans un art qui embrassait tant d'éléments divers, le côté décoratif devait être particulièrement cultivé; la vie elle-même devait se ressentir de ce mélange d'usages et de coutumes populaires et de formes nouvelles les plus variés. Il a fallu adopter cette bigarrure originale, propre à l'Orient, où coexistent les types les plus différents sans toutefois se détruire mutuellement.

Pour bien expliquer le côté décoratif qui domine dans l'art byzantin comme dans la vie elle-même de Byzance, il faudrait tracer un tableau aussi complet que possible de cette capitale au moment d'une procession impériale ou d'une réception d'ambassadeurs. On verrait alors les temples somptueux construits sous le règne des empereurs de la dynastie macédonienne; l'architecture en est déjà un peu uniforme; mais leurs mosaïques sur fond d'or,

leurs marbres multicolores, leurs magnifiques colonnes aux chapiteaux d'argent ciselés, leurs somptueuses clôtures d'autels, leurs ciboria et leurs ambons frappaient d'étonnement les barbares d'Occident comme ceux du Nord. La décoration des palais impériaux était encore plus bigarrée et plus splendide; ceux-ci avaient déjà perdu l'aspect imposant mais quelque peu monotone du Palatin romain. Ils se décomposaient en une infinité de salles et d'appartements de toutes formes, en grandes et petites terrasses, esplanades, portiques merveilleux, vestibules, galeries et promenoires de toutes sortes, escaliers, tourelles, perrons avec tours et coupoles couvertes d'or. Tout cela était réparti sur un espace relativement restreint et disposé, dans le grand palais comme dans celui de Blachernæ, d'une manière pittoresque évidemment, mais peu monumentale. De même les ustensiles de ces palais et édifices avaient un caractère décoratif oriental et jouaient un rôle important dans les cérémonies et banquets. Les vases en verre jadis si nombreux furent remplacés par des plats somptueux et des coupes merveilleuses en forme d'animaux, contenant juste assez d'eau pour que les convives pussent en arroser et non se laver les mains. Le tableau d'une procession religieuse étalerait à nos yeux la bigarrure extraordinaire des costumes des fonctionnaires et du clergé, des détachements de la garde impériale, des dèmes et des mercenaires barbares. Les robes sans plis n'ont aucune coupe spéciale; elles se distinguent à peine les unes des autres par des manches plus ou moins longues, plus ou moins larges; mais elles sont ornées de dessins (exemplia), de bordures, de tablions, de maniaques, de paragaudes, etc. le tout tissé. Les saintes images, les croix, les étendards et les bannières d'église resplendissent de parures d'émail, de perles et de pierres précieuses, tout comme un évangéliare byzantin du Xme ou du XIme siècle par ses centaines de miniatures, ses vignettes, ses arceaux etc., d'une exécution admirable. Toutefois souvent on n'y trouve ni une pensée neuve ni une figure intéressante. N'importe quel almanach de cour, dans le genre du Ménologe de Basile II le Macédonien, a une importance considérable au point de vue social, mais sa valeur artistique n'est pas grande et la brièveté du texte accompagnant les miniatures n'indique qu'un besoin de changement dans la décoration.

A notre époque, il n'y a pas longtemps encore, dominait une ornementation aride, incolore, purement architectonique, sorte de reflet de la Renaissance. Cette dernière eut, au début, un art très-expressif, mais un caractère bourgeois qui lui fit perdre cet art; elle se contenta ensuite de quelque chose qui rappelle l'art monumental romain et la splendeur de la

période impériale. L'Europe ne fut délivré de cette servitude que lorsqu'elle connut l'art décoratif de l'Asie. Mais de nos jours encore on n'ose accorder le droit de cité dans le domaine du beau à cette branche artistique, ni à la polychromie (πολύχροος) aimée des Byzantins, ni encore moins à leur bigarrure (ποικίλος). Seule l'étude de l'histoire peut nous convaincre que cette polychromie et cette bigarrure sont les synonymes du beau, à la condition qu'elles soient harmonieuses dans la même mesure que celles d'un tapis persan qui, malgré la diversité de ses couleurs, est beau. C'est uniquement parceque nous sommes habitués à la monotonie et que notre éducation esthétique nous empêche d'accepter cette multiplicité de couleurs, c'est à cause de cela seulement que la bigarrure nous paraît être le contraire de l'harmonie.

Les planches que nous avons à examiner sont très-différentes au point de vue de l'histoire de l'art. Le petit nimbe de la planche 16 est, sans aucun doute, par l'harmonie des couleurs et la finesse du dessin, un spécimen remarquable de l'ornementation byzantine. La planche 17 n'offre que des ornements très-ordinaires, tandis que les fragments de petits nimbes à la planche 19 et surtout l'encadrement d'émail de l'image de la Vierge, planche 18, sont uniques parmi les monuments d'émaillerie byzantine, comme technique et comme genre de décoration. L'encadrement surtout réclame quelques explications préliminaires d'un ordre général.

C'est dans les textes des historiens byzantins du Xme siècle que nous trouvons la meilleure preuve que le nimbe de la planche 16 est un modèle particulièrement typique d'ornementation byzantine de cette époque, preuve qui nous serait fournie d'ailleurs par la beauté même de l'œuvre. Dans la biographie bien connue de l'empereur Constantin Porphyrogénète il est dit textuellement :[1] „Lorsque l'empereur fit restaurer la salle des dix-neuf arcades, il donna à son intérieur l'aspect d'une série de niches octogonales (Κοιλότητας ὀκταγώνους) munies de fenêtres. La décoration de ces niches consistait en motifs de couleur modelés (σχήμασι ποικίλοις διαγλύφοις) qui étaient ornés de pampres tressés, de feuilles et de rameaux d'arbres sur le fond or des niches (εἰς ἀμπέλων ἕλικας καὶ φύλλα καὶ δένδρων ἰδέας).“[2] Dans un autre passage

[1]) *Theophanis continuati*, liber VI, *De Constantino Porphyrogenito*, chapitre 20, p. 450; chapitre 33, p. 456. *Corpus scriptorum historiæ byzantinæ*, ed. Bonnæ.

[2]) Il est difficile de dire ce que l'historien entend par l'expression διαγλύφοις; ἀνάγλυφα signifiait sans doute les ornements qui se détachaient en relief sur le fond, quoique nullement découpés. On aperçoit des exemples de pareilles niches, par exemple sur la couronne de Constantin Monomaque (dessins 72—77).

le même ornement est décrit avec non moins de détails: „L'empereur décora les murs du Chrysotriclinium comme un parterre de fleurs multicolore et parfumé,[1] au moyen de mosaïques dont les petits dés polychromes et variés imitaient les nuances de fleurs naturelles. Ces fleurs encadrées de guirlandes de vigne, disposées dans un certain ordre, produisent un grand effet de beauté difficile à décrire.“ Dans le premier de ces textes l'ornement joue un rôle purement architectonique; dans le second il forme une espèce de zones, de parterres ou de tapis de fleurs. L'écrivain byzantin, habitué à l'ornementation antique, distingue le côté architectural du tapis en question et dit que les enroulements et les volutes, présentés dans leur caractère naturel, étaient disposés d'après un certain schéma (οἱ μέσοι τῶν ἑλικοειδῶν συμπλοκῶν περικλειόμενοι καὶ τῇ συνθέσει διαμορφούμενοι).

Enfin, chose très-intéressante à noter, les Byzantins aimaient beaucoup à employer la vigne avec ses pampres et ses fruits pour la décoration de leurs ustensiles et de leurs colonnes, mais cet ornement vitiforme apparaît toujours dans une direction verticale. On trouve même dans les textes contemporains l'expression βοθρύδια = viticulæ, vignette, employée au sens propre comme au figuré. Elle désigne par conséquent non seulement la décoration, mais encore le vase qui la porte.[2]

Le petit nimbe qui nous intéresse et qui servait d'auréole à l'Enfant-Jésus, offre ce même ornement architectonique qui pourrait bien convenir à une couronne ou à une guirlande de fleurs et de feuillages. A l'intérieur des enroulements les fleurettes alternent avec des cercles et des croix minuscules; les intervalles de chaque côté de la guirlande sont remplis de segments faits de feuillages sur fond d'or. Cet ornement très-clair et, pour ainsi dire, naturel apparaît ici dans un style parfaitement déterminé auquel le schéma décoratif imprime, à tout prendre, toute sa beauté.

Le style du Xme siècle est, par son essence même, une continuation du courant principal de l'art byzantin et de la vie byzantine du IXme siècle; mais il n'a plus la force intérieure et la fraîcheur qui distinguent l'art de la cour du IXme siècle enrichi d'éléments antiques, et l'art populaire qui avait tiré profit de la lutte des orthodoxes avec les iconoclastes. L'art du

[1]) Je dis „les murs“, car plus loin il est question de la corniche en argent qui couronne toute cette décoration: ἀργύρῳ τοῦτο ἐστεφάνωσε.

[2]) Ducange, *Glossarium græcitatis*, v. βοθρύδια: βοθρύδια ἄμβωνος καὶ τοῦ βήματος, dit l'Anonyme à propos de Ste Sophie de Constantinople.

Xme siècle ne se divise plus en groupes d'un caractère différent, groupes ennemis; tout en poursuivant son chemin, il s'affine, devient de plus en plus riche en détails, en motifs décoratifs, mais il perd en même temps de sa largeur d'autrefois. Dans le nimbe qui nous occupe, la torsade ressort sur l'or avec son fond lilas foncé; elle est parsemée dans toute sa longeur de perles blanches et bleuâtres. Les petites fleurs décoratives sont encore plus compliquées; leur schéma rappelle les feuilles de vigne à cinq lobes, mais en réalité ce sont des fleurs conventionnelles de diverses couleurs, où dominent le rouge et le blanc sur fond bleu turquoise et vert. Cet ornement, très en faveur au Xme et au XIme siècle, est d'origine persane. Les petites croix décoratives ont également la forme de fleurs rouges à quatre pétales; la croix blanche du milieu, composée de pistils de la passiflore, se termine par des bourgeons microscopiques d'un bleu turquoise; ces croix sont placées dans l'intérieur de rinceaux d'acanthe blanche. La beauté de ces petits dessins et la délicatesse charmante de la composition en font un modèle d'ornement dans le domaine de l'orfèvrerie.

Ce nimbe, que notre copie reproduit avec une exactitude merveilleuse, est non moins remarquable au point de vue technique. Il est difficile d'imaginer une exécution plus parfaite. Les couleurs d'émail n'ont guère subi de changement, sauf le blanc qui s'est un peu terni, et la surface du bleu de ciel qui s'est également décomposée. Mais nous avons abordé la question de la technique pour faire ressortir une finesse de détail dans ce monument telle qu'on n'en rencontre d'exemples que rarement, même dans les émaux byzantins. L'émail de tout ce nimbe, y compris les petits cercles, les segments et les pampres entrelacés, est déposé dans des alvéoles qui sont creusées dans le métal de sorte que chaque ruban ou bandelette forme quelque chose comme une petite caisse à trois pans; or, généralement, les émailleurs byzantins, afin de simplifier le travail, repoussaient purement et simplement ou approfondissaient au burin sur la mince plaque les parties fines ou les extrémités. Ici la moindre volute est d'abord exécutée au repoussé dans la feuille de métal, en forme de bandelette avec deux bords droits, comme on le fait avec la grande alvéole d'un médaillon; par suite, les bords de ces alvéoles se replient sous la feuille et l'émail déposé dans ces alvéoles tient mieux. En d'autres termes, le travail est ici plus soigné que d'habitude, même dans les meilleurs émaux byzantins.

La planche 17 reproduit aussi très-exactement les couleurs des petits motifs d'ornementation. Selon toute probabilité tous ces émaux (de même

que ceux de la staurothèque de Limbourg) datent de la même époque, bien que l'ornement vert translucide du haut soit en émail vert de vessie, peu commun à cette époque, au lieu du vert émeraude. Tout le cloisonnage est d'une exécution brillante, mais les rinceaux sont trop petits même pour le Xme siècle. Parmi les autres ornements en listels qui n'offrent qu'une suite fort ordinaire de petites croix et de dentelés, citons cependant une série de petits cercles avec de petites croix rouges en forme de lis au milieu : c'est un motif souvent employé dans les émaux russes des XIme et XIIme siècles d'après des modèles byzantins.

Afin de mieux montrer ce qu'était le cadre d'une sainte image et les fragments d'un nimbe, représentés sur les planches 18 et 19, on a groupé tous ces fragments sur la planche 15bis, de manière à former un ensemble qui encadre l'image absente ou inconnue aujourd'hui. Il est fort regrettable que la collection A. W. de Zwénigorodskoï ne contienne que des morceaux de cette pièce byzantine on ne peut plus précieuse, unique en son genre;[1] mais ce qui est encore plus déplorable, c'est le vandalisme qui a détruit ce cadre. Le projet de la composition primitive reproduit à la planche 15bis nous montre un travail superbe, somptueux, dont le possesseur actuel ne sauva que le tiers à peine des émaux.

Un monogramme qui est dans un coin (planche 18, n° 1) prouve que ce cadre appartenait bien à une image de la Vierge. Peut-être la Vierge était-elle représentée avec l'Enfant dans les bras; mais nous ne croyons pas que l'Enfant fût placé comme on le voit sur la planche 15bis. L'Enfant est nimbé; le fragment de son nimbe assez large d'ailleurs (planche 15bis, n° 6) est semblable à celui du nimbe de la Vierge, ce qui nous autorise à penser qu'il appartient à ce dernier. Outre la largeur du nimbe qui ressemble plutôt à un nimbe qu'à la mince auréole d'un médaillon, comme il en fallait une ici, deux autres faits prouvent que l'image de la planche 15bis n'est pas dans une attitude conforme à la vérité. D'abord lorsque, dans les images byzantines, la Vierge est représentée avec l'Enfant sur ses genoux et non dans ses bras, autrement dit l'orsqu'elle apparaît sous les traits d'une image nommée „Intercession de la Vierge", elle tient toujours des deux mains le médaillon avec l'image de son Fils. Il s'en suit que le fragment n° 6 n'est pas à sa place sur le côté (car à cet endroit devraient apparaître les mains de la

[1]) La collection du comte A. A. Bobrinsky s'est enrichie encore tout récemment d'un second fragment analogue.

Vierge); il aurait dû se retrouver sur le haut ou sur le bas de l'auréole du médaillon entourant le buste de l'Enfant. Enfin il serait important de savoir si les contours visibles aujourd'hui des quatre fragments de l'encadrement sont bien les contours primitifs. Il est du reste bien difficile de dire si la plaque était autrefois divisée en plusieurs parties ou bien si elle constituait le cadre entier d'une seule pièce. Actuellement les émaux d'en bas sont couverts d'une feuille d'or spéciale, parce que la plaque commune de l'alvéole sur laquelle était déposée jadis chaque pièce, étant trop mince et trop souple, aurait pu occasionner facilement la dégradation des émaux. Comme les petites plaques d'émail ont été séparées (malheureusement nous ne savons à quelle époque, ni par qui, ni comment), la feuille d'or qui les enveloppait a été repliée autour de chaque fragment, cachant ainsi la place exacte où la ligne fut interrompue. Notre copie donne des coupures et des entailles qu'on ne peut considérer comme authentiques (voyez planche 15bis, n°s 2 et 4), et si l'on est en droit d'affirmer que le n° 3 montre en bas une fracture et non une entaille, on ne peut, en revanche, dire rien de positif au sujet de la partie inférieure du n° 4. A défaut de données certaines, il est inutile de faire aucune hypothèse sur la composition de la sainte image pas plus que sur l'aspect général du cadre ni sur le type artistique auquel il pouvait appartenir.[1)]

Il nous reste, par contre, le fond d'émail dont l'exécution technique est de tout premier ordre. Quelle que soit l'exactitude étonnante de notre copie, elle est loin de reproduire la beauté de l'original. Au lieu d'une surface brillante où se jouent des tons profonds d'une transparence magnifique, on voit une surface mate, morte pour ainsi dire. La chromolithographie ne peut reproduire exactement la tendre coloration du feuillage. Le ton vert (non pas la couleur verte) n'est pas produit par l'émail proprement dit, mais bien par un verre colorié tellement semblable à l'émeraude qu'il pourrait passer pour l'imitation de cette pierre; grâce à sa transparence, il retient le reflet de l'or mat de l'alvéole; la surface, éclairée par cette lumière intérieure, change d'aspect à chaque place. Le ton brun cannelle des boutons autour du feuillage est également transparent et brille sur le fond bleu d'outremer mat et profond. Les fleurettes rouges et blanches donnent pour cette raison un éclat particulier à toute la surface mate et transparente;

[1)] Il est difficile d'expliquer, par exemple, l'entaille du coin de gauche (planche 18). Si l'image était un poliptyque, des entailles étaient nécessaires pour les volets latéraux. Il est beaucoup plus simple d'admettre que ce coin a été simplement brisé et que cette entaille n'est qu'un effet du hasard.

ils produisent sur les yeux l'effet d'un relief et font ressortir vigoureusement la beauté plastique de l'ornement. Ajoutons que toutes ces petites plaques sont merveilleusement conservées; leur surface, polie comme un miroir, n'a nullement souffert, et il faut que le polissage ait été parfait pour que l'ensemble conservât toute l'apparence de pierres précieuses. Etant donné l'excellent état de conservation de ces émaux, il est intéressant de remarquer la différence entre les mêmes couleurs, différence due soit au mélange, soit à une fusion plus ou moins rapide et intense. C'est ainsi, par exemple, que le ton bleu d'outremer est, dans la partie supérieure, d'une profondeur exceptionnelle; dans la partie inférieure, au contraire, il passe presque à un bleu léger de cobalt. Il y a encore plus de variété dans la couleur que nous avons appelée tantôt brun cannelle, tantôt écaille, tantôt grenat, sans pouvoir adopter une dénomination définitive. Nous voyons ici cette même couleur indécise, mais plus fine, plus tendre; parfois elle semble rose, entièrement transparente avec un reflet foncé de vin rouge; parfois on dirait un verre légèrement coloré comme l'améthyste; quelquefois enfin (voyez les fragments 1 et 2) on se croirait en présence d'une couleur d'émail violette relativement opaque.[1] En somme cette couleur a le plus souvent des reflets de pierres précieuses, telles que le grenat syriaque, la pâle améthyste ou simplement le grenat.

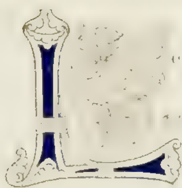
L'ornement fait ainsi de demi-tons délicats peut être appelé oriental rien que parce qu'il n'a point de cadre défini. Il est pour ainsi dire illimité, et peut aussi bien orner une bordure étroite ou bien former lui-même une large bande de couleur. Au point de vue architectonique il fait l'effet d'un treillage régulier à bandes horizontales, où les feuilles retombent, tandis que les fleurs en forme de palmettes placées dans les intervalles se redressent. Chaque élément de ce feuillage peut être considéré comme une fleurette: il nous offre, en effet, l'aspect de la rose persane, de la fleur arabe et en général de tout l'ornement sarrazin (celui de l'Egypte, de la Perse, de l'Asie Centrale et de l'Inde).

Cependant nous ne trouvons d'ornement analogue au nôtre que dans l'art de l'Inde où il avait été importé de la Perse. Voilà pourquoi nous tenons ce cadre pour un monument éminemment original qui témoigne de l'influence directe de la décoration persane sur Byzance.

[1]) Il est probable que cette opacité provient d'une erreur imprévue de mélange et non d'une cuisson excessive. Les fragments 3 et 4 ont un ton améthyste translucide partout uniforme, pendant que leur fond bleu de ciel et bleu d'outremer est variable.

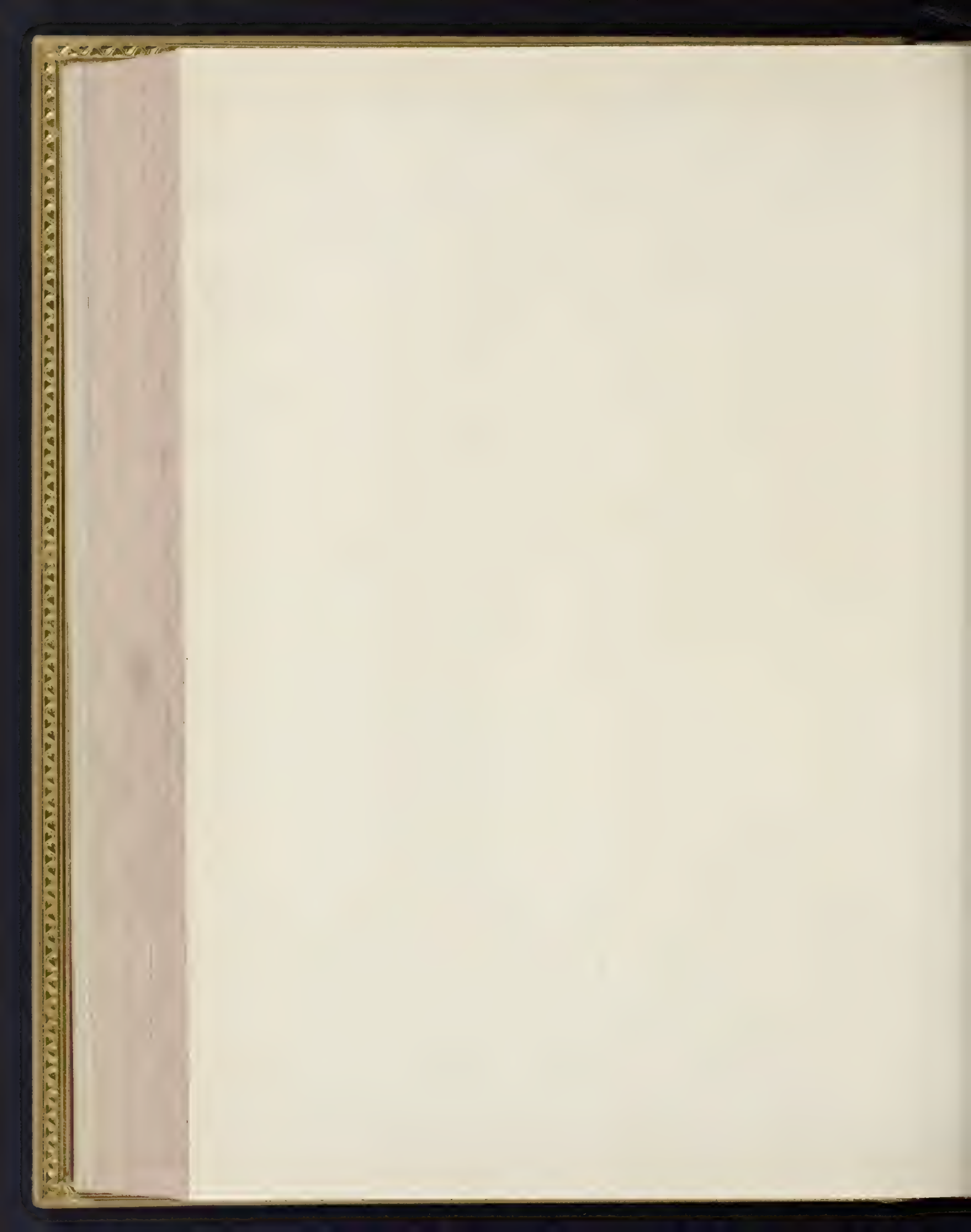
Un type spécialement byzantin nous est offert par l'ornementation de deux fragments conservés d'un seul et même nimbe, ou de deux nimbes différents, sur l'encadrement (planche 19). L'un de ces fragments est, selon toute apparence, la partie centrale du nimbe, et son ornementation consiste en deux guirlandes parallèles, dans l'intérieur desquelles un rinceau onduleux s'épanouit en forme de palmette d'acanthe, de type byzantin, avec un petit cercle jaune ou un lis rouge au milieu. Entre ces deux guirlandes parallèles s'étend une rangée de croix vertes. L'autre fragment est un bout extérieur de nimbe, rempli d'ornementation semblable à la précédente, mais avec des variations fort importantes. C'est ainsi que, par exemple, au lieu d'une rangée de croix au milieu nous ne trouvons ici qu'une seule et unique croix verte; les autres sont remplacées par des fleurettes blanches sur fond vert. Les rinceaux tournant à l'intérieur se terminent partout à leur extrémité par de petits cercles jaunes au milieu de palmettes. Ce dessin est bien connu; il est d'un style bien accentué, d'une disposition sévère; les couleurs sont combinées d'une manière très-originale. Le tout est sur fond vert émeraude, mais l'intérieur des cercles est d'un ton lilas foncé très-profond. Ce changement de fond s'explique de lui-même; il donne un peu d'air à l'ensemble; le ton lilas fait l'ombre du jaune de chrome, lequel prend un aspect doré qui est nécessaire comme intermédiaire entre le blanc et le rouge. Chaque feuille d'acanthe porte au milieu un petit cœur d'un rouge intense, mais ses bords sont blancs. Cette délicate combinaison de couleurs sur fond vert et lilas produit sur les yeux l'impression du pourpre antique. Par son aspect sévère cet ornement est comparable aux anciens ornements grecs de la meilleure époque : par son caractère somptueux il rappelle surtout les dessins des brocarts; enfin, en tant qu'originalité, il peut être considéré à bon droit comme un des modèles les plus parfaits de l'ornementation byzantine.

Nimbe Géorgien.

e nimbe (planche 20), dont il ne reste plus que les deux extrémités, est d'un travail fort grossier, évidemment géorgien. Il peut servir de preuve fort importante pour le fait de la fusion, dans le courant des IXme et XIme siècles, de l'art byzantin avec le persan qui, malgré la prédominance du style arabe, avait encore conservé, en Géorgie et en Arménie,

tous ses traits caractéristiques. Le caractère persan apparaît particulièrement dans la réunion des couleurs rouge et bleue, dans le morcellement de la rosette en quatre pétales bleuâtres (vert émeraude clair) et dans le dessin général de tous les ornements. Le nimbe a un fond bleu foncé et lourd qui remplace l'ancienne couleur pourpre, et pour cette raison ne peut pas dépasser le XIIme siècle.



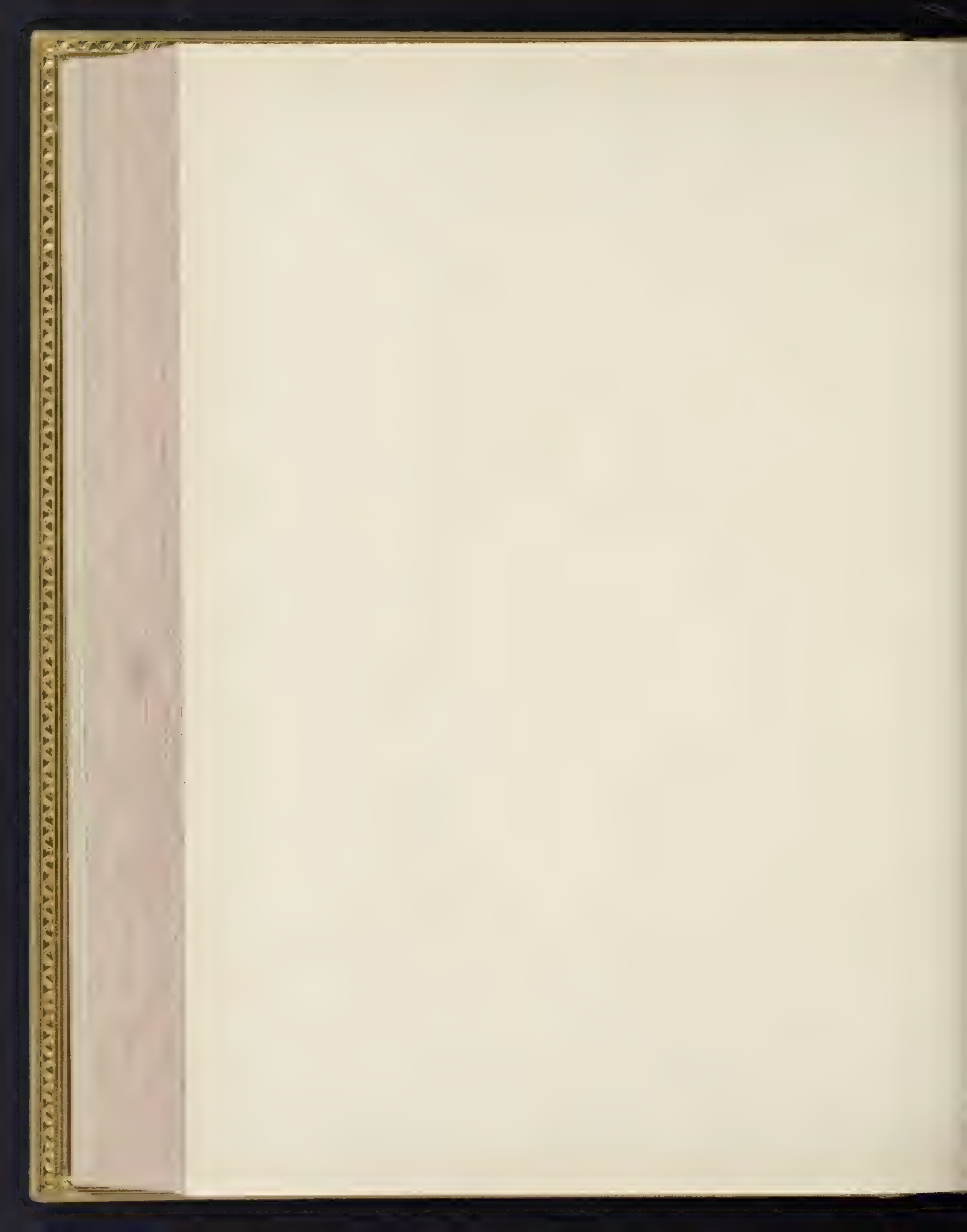




Chapitre IV.

Émaux Russes-Byzantins et géorgiens de la collection Alexandre Zwénigorodskoï.

Les émaux cloisonnés de l'ancienne Russie. – Les anciennes boucles d'oreilles (koltes) russes, ornées d'émaux. Leur provenance historique. Objets anciens ornés d'émaux, provenant des fouilles faites en Russie.– Technique et ornementation des boucles d'oreilles chargées d'émaux.– Représentation de l'oiseau dit „la Syrène."– Chaînes émaillées.– Émaux cloisonnés de la Géorgie.– Émaux russes proprement dits.



CHAPITRE IV.

LES ÉMAUX RUSSO-BYZANTINS DE LA COLLECTION A. W. DE ZWÉNIGORODSKOÏ.

Emaux cloisonnés de l'ancienne Russie. — Boucles d'oreilles anciennes russes (kolti), ornées d'émaux. — Leur provenance historique. — Trouvailles avec objets antiques émaillés, découverts en Russie. — Technique et ornementation des boucles d'oreilles avec émaux. — Représentation de l'oiseau Sirine. — Chaînes émaillées. — Emaux cloisonnés en Géorgie. — Finifte russe.

.... Καὶ ἔστη ἡ χρυσῆ μικρὰ τράπεζα ....
καὶ ἐτέθη ἐν αὐθῆ δούλκιον διὰ χειμευτῶν καὶ
διαλίθων σκουτελλίων.

Constantinus Porphyrogenitus, *De cærimoniis aulæ byzantinæ*, Δοχὴ τῆς Ἔλγας τῆς Ῥωσένης, II, cap. 15, ed. Bonnæ, p. 597.

Il est aujourd'hui hors de doute que la Russie ancienne connaissait les productions artistiques de Byzance et de l'Orient, avant l'invasion des Tartares, qu'elle savait les apprécier et qu'elle possédait elle-même un grand nombre de ces objets des genres les plus divers. Déjà nos premiers historiens ont établi ce fait important que l'ancienne civilisation russe, dans ses traits généraux, ne le cédait en rien à celle de plusieurs contrées de l'Europe Occidentale. Mais actuellement, après une étude approfondie de nos monuments, on a pu en quelque sorte tracer la route suivie par les œuvres d'art orientales et byzantines, et, par suite, déterminer le caractère continu des relations commerciales entre la Russie Méridionale et les états voisins, ainsi qu'entre les Slaves du Sud en général et les centres civilisés de l'époque. Ces relations ont nécessairement dû servir de base à la trans-

mission des produits byzantins, et même de ceux qui venaient des points les plus éloignés.

L'Europe Occidentale a recherché avec le plus grand soin comment la civilisation romaine a pénétré chez elle et comment ses populations septentrionales ont pu arriver à la possession du riche héritage légué par l'histoire. Les savants d'Occident se sont donné la peine d'élucider la question de savoir comment les peuples germano-gaulois vécurent de traditions romaines depuis Tacite jusqu'au XIIme siècle inclusivement. C'est à la science russe qu'incombe la tâche, tout aussi obligatoire que fructueuse, quoique bien compliquée, de rechercher par quelles voies historiques ont passé les divers objets d'art et d'industrie orientaux et byzantins pour pénétrer en Russie et chez les Slaves du Sud. Disons tout de suite que ces peuples, une fois mis en possession de ces nouveaux éléments, commencèrent à les transformer et à les adapter au goût national bien plus tôt qu'on ne l'a cru jusqu'à présent. Mais comme la barbarie des populations septentrionales et, par conséquent, de la race slave, surtout quand il s'agit de formes extérieures de la civilisation même antérieure au IXme siècle, est une conception éminemment défectueuse et même complètement conditionnelle (les archéologues occidentaux ne sont pas éloignés d'admettre ce fait), l'investigation, pour être réellement historique, c'est-à-dire scientifique, devra remonter plus haut et examiner l'original avant la copie. Sans l'étude préalable de ces originaux (de l'art, de la vie, de l'industrie de Byzance, par exemple), l'archéologie occidentale s'efforcera en vain de découvrir le travail de transformation originale opéré par leurs contrées et de trouver les origines de l'art national en Italie et en Allemagne.

L'on a classé les monuments de l'Europe barbare du Nord sous la dénomination de „Antiquités préhistoriques“. Cette classification a eu deux conséquences fâcheuses: d'une part l'archéologie préhistorique, cette branche hâtive, établie à la légère et se basant sur des données fausses, a oublié sa mission principale qui consiste à étudier les formes artistiques, pour se vouer à l'étude de questions pour elle étrangères, aussi générales et problématiques que la vie de l'homme préhistorique; d'autre part l'histoire générale de l'art, quelque solide que soit sa base, se tient à l'écart des antiquités dites „barbares“, lorsqu'elle entre dans le domaine de la création artistique personnelle. L'histoire de l'art n'est plus en état dès lors de déchirer le voile épais de théories diverses dont l'archéologie préhistorique a enveloppé ces antiquités, ni d'en tirer les matériaux d'une réelle valeur

historique. C'est ainsi que l'histoire de l'art de nos jours se croit autorisée à affirmer que l'art national de l'Europe ne se manifeste guère qu'à la fin du Xme siècle; encore ne nous montre-t-il que des formes traditionnelles, généralement romaines, rarement byzantines, mais légèrement transformées. C'est au XIIIme siècle seulement, disent certains historiens, qu'un art national commence à paraître; il se produit en même temps, ajoutent-ils, un changement dans l'art industriel (qui jusqu'au XIIIme siècle ne connaît que l'Eglise, son architecture, le mobilier et les ustensiles sacrés, les livres etc.) et dans la vie même qui, barbare, c'est-à-dire primitive, chez le peuple, était restée quasi romaine dans les classes supérieures.

Cette opinion absolument fausse, profondément enracinée dans le monde scientifique, s'est propagée plus que de raison. Notons que bien peu ont essayé jusqu'à présent de réduire à leur juste valeur des assertions qui ne reposent que sur des études hâtives et à peine abordées sur l'histoire générale de l'art en Europe.

L'archéologie préhistorique est comme un cours d'eau impétueux qui trouble le grand fleuve de la science; mais il ne le trouble que momentanément. Tôt ou tard on étudiera les antiquités nationales de l'Europe comme nous l'entendons, c'est-à-dire non pas sur la foi de quelques données obscures et mystérieuses que de prétendus spécialistes ont déterrées dans les tumuli pour les élever à la hauteur d'une théorie du „mécanisme de la vie préhistorique“, mais en s'appuyant sur le développement et les transformations successives de l'art partout où l'homme a exercé son génie et sa main. C'est alors que l'on comprendra que l'état primitif des races septentrionales de l'Europe prend fin, à vrai dire, à peu près à l'époque de la naissance de Jésus-Christ. A ce moment-là déjà une civilisation qui se développe et se transforme suivant des lois historiques vient se substituer à la barbarie: tels peuples habitant plus à l'ouest et au nord de l'Europe sont, dès les premiers siècles de l'ère chrétienne, appelés à la vie politique et civile; tels autres, plus à l'est, jouissent déjà d'une civilisation assez florissante qui se révèle dans l'industrie et en général sous tous les aspects extérieurs de la vie. Les peuples créaient des productions absolument originales bien avant le Xme siècle, car les commencements de l'industrie artistique se manifestent moins dans l'architecture religieuse que dans la vie journalière, dans le costume, dans les parures etc. La vie populaire revêt des formes originales de très-bonne heure, dès avant le Vme siècle, lorsqu'elle s'approprie la culture de Byzance et de l'Asie Centrale, culture qu'elle était d'ailleurs toute préparée à recevoir.

Ces considérations diamétralement opposées à l'opinion communément admise nous sont inspirées par l'étude des antiquités russes. L'émaillerie, par exemple, était connue dans l'industrie populaire russe bien avant qu'on eût connaissance des émaux cloisonnés byzantins.[1] Même dans la Russie Méridionale, comme nous espérons le démontrer plus loin, l'émaillerie constituait déjà au Xme, sinon au XIme siècle, une branche artistique entièrement indépendante. Et ces émaux ne servaient point, à cette époque, à décorer les églises ou les ustensiles du culte (car dans ce cas on donnait la préférence aux maîtres byzantins), mais bien à orner les objets de toilette et les parures profanes.[2]

Les boucles d'oreilles (kolti) émaillées anciennes russes.



es planches 20 et 21 de la collection A. W. de Zwénigorodskoï, représentant des spécimens d'émaux russo-byzantins sont un document qui complète l'histoire des émaux byzantins et qui, en même temps, nous initie mieux aux relations intellectuelles qui unissent la Russie Méridionale à l'Asie et à Byzance.

Les deux grandes boucles d'oreilles d'or avec leurs revers et les six fragments d'une grande chaîne de cou (planche 20; voyez les profils à la planche 21) sont des objets remarquables et précieux du XIme et du XIIme siècle. Ils ont une grande importance au point de vue de l'histoire de l'émaillerie russe si l'on considère que jusqu'à présent on n'a trouvé d'émail russe que sur les objets ci-dessus indiqués, sur quelques croix pectorales et sur quelques saintes images ornant des cadres d'icones. Les parures profanes, ornées d'émaux, tout objets de luxe qu'elles étaient, se rencontraient en très-grand nombre dans l'ancienne Russie.

De ces boucles d'oreilles d'or (soit dit ici en passant), on en portait même plus tard, entre le Xme et le XIVme siècle. On les appelait, à ce qu'il paraît, kolti. C'est un type absolument russe et qu'on n'a trouvé jusqu'à présent qu'en Russie. En voici une description que nous donnons d'après les spécimens que nous avons sous la main.

[1]) Indépendamment des mots *smal* et *smalt*, communément appliqués à l'émail, le serbe *sawat*, le bulgare *sedef* et l'épiriote *kalorites* désignent-ils la même substance, c'est ce que nous ne saurions dire au juste.

[2]) Ce fait a été depuis longtemps établi par les belles monographies de Zabéline, de Filimonow et de Stassow, que nous aurons encore l'occasion de citer.

Deux feuilles d'or rondes ou légèrement ovales sont d'abord martelées de façon à devenir un peu concaves, puis elles sont soudées aux deux bords d'un anneau assez large, en sorte que l'objet a l'apparence d'un petit sac ou plutôt d'une boîte de montre. Le revers n'est pas un revers dans le sens propre du mot, car il est orné de dessins comme la face, avec cette différence toutefois qu'au lieu de figures, ces dessins ne représentent que des ornements. Ils sont, comme tous les émaux byzantins, émaillés avant la soudure, c'est-à-dire que la place de chaque figure, de chaque ornement est d'abord creusée au marteau dans toute la feuille métallique. Puis le dessin tracé au moyen de petites lamelles d'or forme des alvéoles dans lesquelles on verse la poudre d'émail. Ensuite celle-ci, suivant la recette, est soumise à l'action du feu, polie etc. Pour les parties les plus menues, telles que, par exemple, les pattes d'oiseaux, il n'y a pas, bien entendu, d'alvéoles spéciales; elles sont directement creusées dans la feuille d'or et remplies d'émail.

Les deux plaquettes concaves ne sont pas, nous venons de le dire, soudées l'une avec l'autre, mais bien jointes au moyen d'un cercle qui a 3 millimètres d'épaisseur (voyez planche 21). On soudait à cet anneau quatre ou cinq petites boucles à travers lesquelles passait un fil de bronze ou de mauvais argent garni de grosses perles. Le bijou était après cela encadré d'une rangée de perles, dont l'éclat argentin mat contribuait à augmenter la beauté des couleurs sur fond d'or. A ce point de vue les objets dont nous venons de parler sont un des spécimens les plus caractéristiques des parures byzantines entre le IXme et le XIme siècle.

Le détail le plus important de ces boucles d'oreilles, c'est une incision faite en forme d'entaille à la partie supérieure sous l'anneau qui sert à accrocher le bijou. Cet anneau tourne autour d'un axe, et rentre par son autre extrémité également munie d'un anneau, dans une autre charnière, qui la retient en place. On peut se convaincre, en examinant plusieurs exemplaires, que l'anneau se fermait de devant en arrière. Quant à l'entaille, elle a 1 à 2 centimètres de diamètre et environ 1 centimètre de profondeur.[1] Sa disposition intérieure, que notre reproduction malheureusement ne rend pas, est la suivante : cette entaille dont le milieu offre une cavité en forme de lentille qui est fermée par une feuille d'or ou de deux segments de cercle. Dans certaines boucles d'oreilles cette entaille est si grande qu'on voit tout

[1] Cela nous est prouvé par les boucles d'oreilles de diverses trouvailles (voyez plus bas).

l'intérieur de la boucle d'oreille, dans d'autres elle est plus étroite. Il faut en conclure qu'elle servait, dans certains cas, à mettre un objet quelconque et que, dans d'autres, elle n'était plus que la reproduction décorative d'un détail pratique dont on avait oublié l'usage ou plutôt dont l'usage était tombé en désuétude.

Ce détail a attiré depuis longtemps l'attention des archéologues qui ont essayé de l'expliquer de différentes manières. Il ne nous paraît donc pas inutile de l'examiner de plus près.

Origine historique des kolti.

isons avant tout que les boucles d'oreilles à entaille de cette espèce appartiennent à la catégorie des parures qu'on peut appeler „disques lunaires“ : ils étaient employées dès la plus haute antiquité jusqu'à la fin du Moyen-Age et le sont encore de nos jours, sous différentes formes, chez les peuples d'Orient. Inutile de rappeler à ce propos les pendeloques des harnais de chevaux, des chaînes, des fenghi de Byzance etc. Il suffit de comparer la forme de l'oreille à la forme lunaire de ces boucles d'oreilles pour expliquer toute cette série de parures.

On assure que les Phéniciens, pour faire certaines boucles d'oreilles, transperçaient des perles et les remplissaient de substances odoriférantes qui, s'échappant au moindre mouvement de tête, arrosaient les épaules et parfumaient constamment le costume et le corps des femmes. Des coquillages ou des imitations de coquillages en or ou bien de perles tirées des profondeurs de la mer et brillant d'un pâle éclat lunaire, avaient la forme du dernier quartier de la lune, et représentaient, aux yeux des adorateurs de cette planète, la divinité elle-même. C'est dans cette forme qu'il faut chercher l'origine des boucles d'oreilles en question, qui ont subi d'ailleurs de nombreuses modifications avec le cours du temps.

Au fond ces boucles d'oreilles semblent avoir eu pour modèle primitif un simple anneau brisé et aminci vers la brisure, de manière à pouvoir être passé dans l'oreille, tandis que la partie opposée, plus massive et plus lourde, maintient toujours la boucle d'oreille dans la même position.

Il n'y a pas loin de cette forme aux belles boucles d'oreilles phéniciennes qui sont le prototype des kolti et qui rappellent vaguement la forme

du kalatsch russe.[1] On trouve un choix remarquable de ces boucles d'oreilles d'origine phénicienne au Musée du Louvre (antiquités égyptiennes et orientales) ainsi qu'au British Museum. Cette forme simple et très-naturelle n'est peut-être qu'une imitation en or des boucles d'oreilles en verre soufflé;[2] on la rencontre dans certaines fibules romaines, où elle prend un caractère décoratif mal défini. La boucle offre à l'une de ses extrémités une ouverture qui était probablement destinée à y introduire un liquide et qui affecte la forme d'un coquillage analogue à la structure d'une oreille, ce qui est déjà exprimé par le language lui-même.

Un grand nombre de croissants (boucles d'oreilles en forme de croissants) se rattachent par leur ornementation, dès le début, aux coquillages. C'est un point que nous ne pouvons qu'effleurer ici. Il faudrait en chercher la preuve dans les croissants d'argent des antiquités russes. Mais l'étude de leur ornementation serait en dehors du cadre de cet ouvrage.

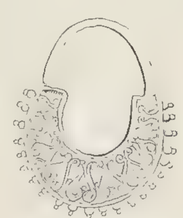


Fig. 92. Boucle d'oreille de Curium.

La forme coquillage se rencontre, à vrai dire, dans quelques boucles d'oreilles grecques, mais seulement dans les plus anciennes; elle disparaît de plus en plus dans les ouvrages plus récents. En revanche, elle est très-distincte dans les objets greco-orientaux et orientaux proprement dits, et c'est là le point essentiel pour nous.

On trouve de très-bonne heure dans l'art greco-oriental des imitations en or de différents coquillages. A cette catégorie appartient, par exemple, la boucle d'oreille de Curium (Chypre)[3]: elle a la forme d'un croissant avec un crochet en or décoré de filigrane (fig. 92).

Des boucles analogues, munies de pendeloques d'or garnies de perles, ont été découvertes en Etrurie, en Sardaigne etc.[4]

A la même famille appartient une charmante boucle qui provient peut-être de la Cappadoce[5]: elle est en or et a également la forme d'un coquillage creux imité en or, orné d'une perle à chaque bout, de triangles et de filigranes. C'est un travail greco-archaïque ou phénicien.

[1]) Fontenay, *Les bijoux anciens et modernes*, Paris, 1887, p. 101 et 102–103, figure.
[2]) Voyez ibidem, p. 102, une boucle d'oreille qui ressemble beaucoup à un objet en verre.
[3]) Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, III, p. 823, fig. 576 *c*.
[4]) Ibidem, III, fig. 577–579, 589.
[5]) Ibidem, IV, p. 774, fig. 764.

Il est très-probable que ce type de pendant d'oreilles vient directement de la Syrie, car dans l'ancienne Grèce il ne dépasse jamais les confins orientaux de la culture grecque. L'usage de ces objets rentre en Orient dans le nombre des parures compliquées servant à contenir des parfums. Telle a dû être aussi la forme des anneaux dits Nesem que l'on passait dans le nez (comme le khergeh des femmes de Damas) ou que l'on portait au front. Si l'on en juge par la partie inférieure de ces parures qui est évidée, on est en droit de supposer qu'elles renfermaient également des parfums.

Sur une statuette cypriote coiffée à la manière asiatique plutôt que grecque (c'est une perruque) et parée d'un riche collier de perles,[1] on remarque la représentation intéressante d'une boucle d'oreille en forme de coquillage, qui devait être en métal et suspendue à un anneau autour duquel sont enroulés des boucles de cheveux. Il est évident que l'artiste a voulu représenter là une boucle d'oreille assez lourde qui ne se portait pas passée dans l'oreille, mais suspendue à la perruque des deux côtés de la tête, en dessous de l'oreille. Le coquillage est rouge, sans doute pour figurer l'or. Cette pièce a, au point de vue de notre étude, une importance considérable : il est possible en effet que les boucles d'oreilles de Kiew n'aient pas été portées d'habitude aux oreilles, mais d'une autre manière. Nous en parlerons d'ailleurs plus bas.

En réalité on employait non seulement des perles (qu'il était d'ailleurs difficile de percer et dont le prix devait être très élevé), mais aussi des huitres perlières et divers autres coquillages pour broyer le fard rouge et autres couleurs, ainsi que pour conserver les fines épices dissoutes dans l'huile.[2] A l'époque préhistorique déjà l'on portait les coquillages dits oursins en guise de pendeloques et d'amulettes, et les Phéniciens qui connaissaient bien les merveilles de la côte s'en inspirèrent pour créer toute cette décoration originale imitant les perles et les coquillages. On a commencé de très-bonne heure sans doute à imiter en or, en bronze etc. les objets fournis par la nature.[3]

[1]) Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, III, p. 817, fig. 384. Voyez sur cette statuette p. 561—562, note 2. L'auteur la compare aux petits écussons (disques) d'argent qu'on porte chez les Frisons en Hollande.

[2]) Pottier et Reinach, *Nécropole de Myrina*, Paris, 1888, p. 245 et 246.

[3]) Pour les objets en or et en bronze voyez *Drevnosti Bosfora Kimmeriyskago (Les antiquités du Bosphore Cimmérien)*, planche XXIV, 26; *Compte-rendu de la Commission impériale archéologique de St-Pétersbourg pour l'année 1872*, p. XVI, et l'article de Castellani dans la *Gazette archéologique*, 1879, p. 168.

Les hémisphères évidés en or de forme irrégulière que nous avons appelée du nom de kalatsch et qui forment une espèce de petit sac pourvu d'un petit arc en fil d'or, et quelquefois d'un petit bouchon en or servant à fermer l'une des extrémités, sont assez communs parmi les antiquités de Kertsch.

Ces objets comme beaucoup d'autres de même provenance ne peuvent guère être considérés comme purement grecs. Nous savons d'ailleurs qu'on les portait, en même temps que des amulettes, en guise de pendants de boucles d'oreilles et même de colliers.[1] Mais le fait le plus important est qu'ils semblent avoir servi surtout à contenir des huiles odorantes.

Dans le kourgane Bolschaïa Blisnitza l'on a déjà trouvé des boucles d'oreilles en forme de hémisphères creux, munies de crochets arrondis et ornées de filigranes. Immédiatement après vient une série de boucles d'oreilles de Kertsch longues et soigneusement travaillées, entourées de rosettes et de pendeloques sonnantes d'un effet très-décoratif. On en voit de semblables au Cabinet des médailles de Vienne; des traces d'émail sont encore visibles sur le croissant.[2]

Cette série d'ouvrages gréco-orientaux ou purement grecs trouvés sur le sol de l'Orient ne se continue presque point en Occident ni sur le sol romain. On n'y rencontre que la forme générale du croissant métallique plat rehaussé de divers ornements typiques. Toutefois, grâce à l'extension des relations commerciales avec la Perse et l'Inde, les perles apparaissent de plus en plus dans les boucles d'oreilles, et les types fondementaux de leur décoration s'inspirent des modèles d'Egypte et de la Syrie. Ce n'est pas sans raison que pendant les trois premiers siècles après Jésus-Christ, les boucles d'oreilles avaient systématiquement en Orient et dans les contrées qui s'y rattachaient, presque exclusivement la forme de grosses perles, reproduites en métal. Sous l'empire romain la mode voulait qu'on portât

[1]) *Compte-rendu de la Commission impériale archéologique de St-Pétersbourg pour 1877*, planche III, nº 33.

[2]) Voyez *Les Antiquités du Bosphore Cimmérien*, planche XII *a*, 5; XIX, 4, 5. Ces boucles d'oreilles sont exposées dans la salle de l'Ermitage consacrée à ces antiquités (pyramide IV, rayon VII, nos 118 *B*, 119 et 119 *A*). Toutes proviennent des tumuli de Kertsch; la pièce que nous mentionnons, en dernier lieu, ornée de triangles en perles de verre, appartient à une époque plus récente. Quatre paires de boucles d'oreilles analogues, provenant d'Eltiguena (probablement l'ancienne Nymphea) datent du Vme siècle avant Jésus-Christ. Voyez dans le même Musée (vitrine 21, rayon 2, nos 119 *B* et 119 *C*) une boucle d'oreille en coquillage double forme soufflet. — Les *kolti* des kourganes de Bolschaïa Blisnitza ont été décrits dans le *Compte-rendu de la Commission impériale archéologique pour 1876*, planche II, 3.

dans certaines classes de la société des boucles d'oreilles ornées de perles; il y en avait toujours trois (tribacca) à chaque boucle; elles étaient naturelles (uniones) ou imitées (vitrum pretiosum). Cette mode, venue d'Orient, mais typique dans les parures byzantines, donna plus tard naissance aux boucles d'oreilles en fils métalliques sur lesquelles sont enfilées trois petites boules à jour. On retrouve de ces boucles d'oreilles également dans la péninsule des Balkans et dans l'Italie Méridionale jusqu'à la fin du Moyen-Age, et les trouvailles faites dans les tumuli du Rhin prouvent que tous les peuples barbares de l'Europe connaissaient cette forme de boucles d'oreilles, mais sous un aspect défiguré. Elle semble s'être propagée pendant longtemps de l'Europe Méridionale dans le Nord.



Fig. 93. Boucle d'oreille des tombeaux coptes.



Fig. 94. Idem.

Il convient de joindre à ce type purement byzantin les boucles d'oreilles qu'on nomme à tort trilobées: c'est une sorte de croissant renversée auquel sont suspendues trois perles. Elles apparaissent de bonne heure, sous l'Empire romain, dans la Russie Méridionale; plus tard la mode en passe à Byzance et chez les barbares du sud de l'Europe. St Jerôme dit à ce propos que de son temps la coiffure des femmes était ornée de croissants descendant de la tête ad Isaïe, III, 18—21: „et usque hodie inter cetera ornamenta mulierum solent aurei circuli in os ex fronte pendere, quas lunulas appellant"). Cela se pratique même à présent dans l'Asie Centrale, et dans l'antiquité cela était de mode en Syrie.[1] Maxime le Philosophe, dans son poème, et Jean Stobaeus, dans ses Eglogues, parlent du préjugé qui s'attache au talisman en forme de croissant. Sidoine Apollinaire[2] dit que, de son temps, pendula gemmifera mordebant suppara bullae et (Ad Virg. 18): incendunt niveum lunata monilia collum. Worsæ conclut de l'origine sud-orientale des croissants que les relations du Nord scandinave avec la Russie commencent dès le IVme siècle et qu'elles s'affirment de plus en plus.[3] Nous en avons la preuve dans les monnaies d'or byzantines (notamment pour les Vme et VIme siècles), ainsi que

[1] Des boucles d'oreilles de ce type syrien se rencontrent dans les tombeaux coptes, voyez les figures 93—94: ce sont des boucles d'oreilles de la collection de W. S. Golenishtchew, à St-Pétersbourg.

[2] *Carmina*, II, 324; V, 18—20.

[3] *Antiquités du Nord au Musée Royal de Copenhague.* St-Pétersbourg, 1861, p. 13.

dans les magnifiques anneaux d'or et autres objets dont l'origine se rattache au croissant ciselé.

Ainsi donc non seulement le croissant fait de bonne heure son apparition chez les barbares, en tant que talisman principal; mais, qui plus est, cette forme se renouvelle et se rajeunit constamment, grâce aux manifestations extérieures d'un culte à moitié oublié venu d'Orient. Le lieu d'origine des monuments de ce culte fut, jusqu'à la fin du Moyen-Age, l'Asie Antérieure. C'est de là que vinrent tous ces objets qui, à l'époque romaine, se répandirent jusqu'en Angleterre.[1] Il n'y a aucun doute à cet égard; en effet tous ces objets d'art ont un certain air de parenté même avec les parures d'hommes et de femmes de l'Inde actuelle. Et ici, comme dans les croissants barbares, les principaux ornements sont les perles, les rubis et surtout les émeraudes; ces dernières sont toujours employées pour les boucles d'oreilles trilobées. Cette forme de croissant est aussi celle des amulettes en général, des bracelets, des médaillons ornant les turbans, des pendants et médaillons de colliers et des Kumballah, sorte particulière de boucles d'oreilles. Il est incontestable que l'adoration superstitieuse de la lune et la croyance à sa puissance mystérieuse remontent, dans beaucoup de pays, à une très-haute antiquité. Indépendamment de toute influence, les Scythes et les Perses, les Indiens et les Byzantins ont pu avoir la même superstition qui apparaît dans l'ornementation de leurs chevaux (le fer à cheval n'a-t-il pas aussi la forme d'un croissant?), dans celle des chars et des étendards. Il est évident que cette superstition a pu réagir sur les industries d'art orientales ou, inversement, y puiser toute sa force.

Parmi les croissants de cette espèce, très-fréquente dans les parures de l'Europe barbare, il semble qu'on doive éliminer celui qui a la forme d'un kalatsch creux muni d'une anse ou d'un crochet. Nous serions tenté de le considérer comme un type à part pour l'époque si le hasard n'avait fait découvrir dans les tombeaux de la Marne en France des spécimens analogues qui nous en font espérer d'autres encore. Ces tombeaux, d'ailleurs peu remarquables, mais qui datent sûrement d'avant le IIme siècle avant Jésus-Christ renfermaient des boucles d'oreilles bombées et creuses en or de cette forme originale.[2]

---

1) Voyez les croissants en bronze de Kingsholm, de Glocester, de Westmoreland etc. au British Museum.

2) Le Musée de St Germain possède trois pairs de ces boucles d'oreilles, dont une complètement lisse (salle num., vitr. I, nos 27634, 27740, 27749); elles ont été trouvées à St Jean sur Tourbe et Gorge

L'identité de ces pièces avec celles trouvées près de Taganrog sur les bords du Tschoulek[1] est un fait extrêmement intéressant. Les unes comme les autres sont faites d'après un même original qui nous apparaît dans des objets gréco-orientaux et grecs : c'est incontestable. Mais ici se pose une autre question : comment expliquer cette identité de formes à plusieurs siècles de distance? Car si les boucles d'oreilles de la Marne proviennent d'avant le IIme siècle avant Jésus-Christ, les magnifiques plaques de harnais ornées de verroteries couleur grenat syrien et les autres parures trouvées sur les rives du Tschoulek ne remontent guère au delà du IIIme ou du IIme siècle de notre ère.

Chose plus curieuse encore, dans la collection dite des antiquités sibériennes (provenant des rives de l'Irtish, d'Astrakhan etc.) au Musée Impérial de l'Ermitage, il existe trois exemplaires de boucles d'oreilles semblables, dont un est orné de grenats.[2] Certes ici, comme dans beaucoup d'autres cas analogues où il s'agit d'établir la filiation des formes artistiques, les opinions sont partagées sur la provenance du prototype qui a servi de modèle. D'après les uns cette boucle d'oreille aura été faite d'après un des modèles italiens, ou gréco-italiens, ou étrusques, qui ont passé même en France; d'après d'autres elle serait d'origine orientale et l'Orient, de son côté, l'aurait copié, pendant un laps de temps beaucoup plus long, d'après un modèle antique.

Il est hors de doute que cette forme se maintint longtemps en Orient, notamment en Syrie; nous en avons la preuve dans ce fait qu'au déclin du Moyen-Age, après les Croisades, les pélerins portaient sur la poitrine un coquillage (nacre de perle ou en forme d'œuf) en signe de pélerinage achevé. Le coquillage était le signe distinctif des pélerins qui se rendaient à l'église St Michel l'Archange, au mont St Michel, et à St Jacques de Compostelle; il était devenu l'emblème d'un ordre spécial fondé en 1469. Dans les inventaires du XIVme siècle sont souvent mentionnés des fremaillets d'or (en forme de coquillage), parfois en argent, parsemés de perles et munis d'un couvercle. Si l'on se rappelle les petites ampoules de la cathédrale de Monza (VIme ou

Meillet (Marne) etc., au dire d'un témoin oculaire. Avec ces boucles d'oreilles on a trouvé des bracelets fins en bronze ainsi qu'un *torques* d'un type connu. Voyez Eugène Fontenay, *Les bijoux anciens et modernes*, Paris, 1887, p. 119.

[1]) Elles sont exposées au Musée de l'Ermitage, Section des antiquités scythes.

[2]) Salle Scythe, vitrine 79, n°s 1014, 1015 et 1016. Ces objets requièrent une publication digne de leur valeur.

VIIme siècle après Jésus-Christ) qui contenaient de l'huile du Tombeau du Christ ou d'autres localités sacrées de Jérusalem, on comprendra pourquoi les pélerins ont adopté pour emblème les coquillages qu'on leur avait distribués au Tombeau du Christ.

Presque tous les peuples d'Europe (sauf les Dalmates[1] et les habitants de la côte est de l'Italie Méridionale etc.) ont renoncé à la forme croissant; elle s'est maintenue, au contraire, dans plusieurs contrées de la Syrie et même chez quelques peuplades des rives de l'Afrique Septentrionale, où elle a été importée par les Arabes. Les colliers de femmes, dans la Syrie de nos jours, renferment des croissants qu'on remarque dans les ouvrages de l'Europe Septentrionale depuis le VIIme jusqu'au XIIme siècle. Ce sont des espèces de petits écussons en forme de croissants, ornés sur la face de filets cloisonnés métalliques (XIme—XIIme siècles), avec trois pierres précieuses ou perles, avec une frange de petites feuilles et de petites plaques rondes suspendus à des anneaux. Ces amulettes se portent attachées à une chaînette spéciale.[2] Dans ces derniers temps on a trouvé également ce type sur le Wolga, chez les Kalmouks etc.



Fig. 95. Fibule d'épaule du Musée de Vienne.

Une fibule d'épaule (fig. 95), d'origine syrienne,[3] que nous avons eue entre les mains et que nous reproduisons ci-contre, a la forme d'un croissant, orné d'un réseau métallique; à l'anneau du contour décoré de boutons en forme de perles sont suspendues cinq petites plaques rondes; l'épingle, à laquelle est attachée une chaînette, passe dans deux petits anneaux fixés aux extrémités du croissant. Enfin, au-dessus du creux supérieur est fixé

[1]) Les parures populaires de la Dalmatie actuelle reproduisent certains types qui régnaient du IXme au XIIme siècle jusque dans les talismans musulmans cylindriques destinés aux textes du Coran. Dans le nombre on rencontre des boucles d'oreilles creuses, en argent, absolument semblables à celles qui nous occupent ici.

[2]) Voyez Le Bon, *La Civilisation des Arabes*, Paris, 1884, p. 539—540, fig. 286, 287.

[3]) Au Musée d'art industriel à Vienne (Section des parures populaires, n° 5515).

un bouton avec une perle, servant de bouchon au creux du petit sac. Le tout est en argent et d'une belle exécution.

Voila pourquoi, après un intervalle de plusieurs siècles, c'est-à-dire après les types les plus anciens de boucles d'oreilles que nous offre l'art oriental, nous rencontrons tout à coup un objet remarquable : c'est une boucle d'oreille en or, trouvée en 1851[1] dans le village de Kaïbaly (gouvernement de Samara), sur les bords du Wolga (fig. 96 et 97). Cette boucle d'oreille est sans contredit d'origine barbare et appartient à la catégorie des objets d'orfévrerie en verroterie cloisonnée.[2] La trouvaille du Wolga est, pour les investigateurs futurs, de la même importance que le sont les antiquités du Caucase dans la question des styles mérovingien et gothique. Autrefois des verres multicolores ornaient non seulement le bord de la rainure, mais encore la surface de l'anneau. Ils ont disparu, ayant été sans doute enlevés par des gens cupides qui les prenaient pour des pierres précieuses. C'étaient sûrement des verroteries de la couleur du grenat syrien et non point des grenats réels : nous en avons la preuve dans la trouvaille de Tschoulek et dans beaucoup d'autres objets de la Russie Méridionale, du Caucase etc. Cependant on ne doit pas manquer de noter l'absence du fond strié. Il serait difficile d'expliquer le sens du dessin et de toute la forme de cet objet, mais il n'est pas inutile de rappeler à ce propos une pendeloque analogue, provenant d'Egypte, mais d'une époque récente,



Fig. 96. Boucle d'oreille en or du village de Kaïbaly.

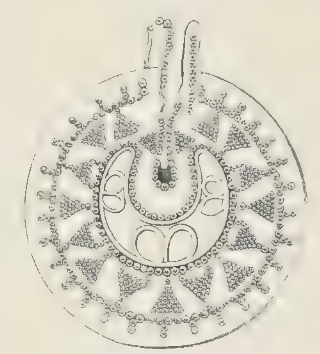


Fig. 97. Idem.

[1]) Au Palais des armes de Moscou, nº 3391. — Voyez de Linas, *Origines de l'orfévrerie cloisonnée*, II, planche *A*, 7.

[2]) Cette boucle d'oreille semble avoir fait partie d'une série d'objets dont il ne restait d'ailleurs, au temps de l'empereur Nicolas Pawlowitch, lorsqu'ils lui furent offerts, qu'une chaîne en or massif: c'est un fait qui ressort des archives de l'Arsenal. Mais de cette chaîne même il n'existe plus qu'une pendeloque reproduite chez de Linas, II, planche *A*.

peut-être romaine : elle représente sur la face (fig. 98) un épervier aux ailes éployées.[1] Notre dessin paraît être la représentation d'un oiseau semblable. Chose intéressante à constater, on a trouvé en 1888 une boucle d'oreille en or d'un dessin et d'une forme identique sur le territoire des Cosaques du Don.[2] La seule différence c'est qu'elle n'était ornée ni de grenats ni de verroteries. On a trouvé avec cette boucle d'oreille (selon le témoignage du vendeur) un bracelet en argent massif, dont les extrémités sont très-épaisses : si l'on en juge par la ciselure ou plutôt par les entailles grossières et les trous profonds, cette pièce doit être une imitation barbare en argent d'ouvrages en or, avec filigranes et verroterie cloisonnée. Le second objet trouvé en même temps est encore plus remarquable : c'est un vase d'argent qui a la forme d'une bouteille plate; toute l'ornementation faite au repoussé sur une plaque épaisse nous révèle, par les détails du style et du sujet, une pièce fabriquée en Perse (ou dans l'Asie Centrale?) à l'époque sassanide primitive. La composition en est très-habile : au milieu de trois arbres sacrés on voit trois grands oiseaux (cigognes ou grues). Malgré le caractère hiératique des arbres avec leurs volutes et l'attitude pour ainsi dire architectonique et toute conventionnelle des oiseaux, toute cette composition ne manque pas de vie et se rapproche du style antique. Aussi, sans entrer dans d'autres détails, croyons-nous que ces deux objets datent du IIIme—IVme siècle de notre ère.

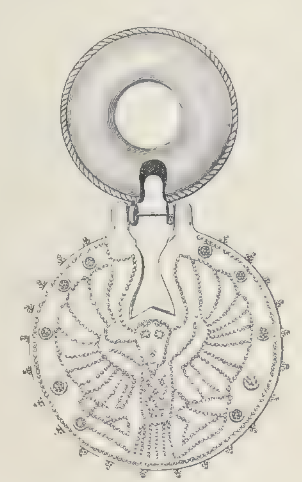


Fig. 98. Pendeloque égyptienne.

Deux faits se dégagent clairement des exemples que nous venons de citer : d'abord la parenté des antiquités dites gothiques avec les antiquités russes, ensuite la relation intime qu'il y a entre les premières et l'Asie. Tout, depuis les dimensions, la rainure, l'attache des pendeloques, l'ornementation en émail ou en verroterie, révèle cette ressemblance, cette parenté, cette provenance. Certainement l'antiquité avait déjà perdu l'habitude de se servir de ces boucles d'oreilles creuses comme des flacons à parfums;

[1]) Fontenay, *Les bijoux anciens et modernes*, p. 138.

[2]) Nous avons vu cette boucle d'oreille dans la collection privée de G. D. Filimonow, à Moscou.

mais l'objet pratique devint purement ornemental, comme toujours en pareil cas : cela produit ordinairement les types les plus durables.

Toute une série de petits objets, faisant partie de parures d'hommes et de femmes et appartenant à l'époque de la migration des peuples, a été trouvée, en 1890 (à ce qu'il paraît dans un kourgan pillé), près du village Wozdwijensky, district Novogrigoriewski du gouvernement de Stavropol. La majorité de ces objets[1] appartient à la catégorie des ornements usuels barbares : ce sont des plaquettes d'or et des boucles d'argent pour courroies. Les boucles sont massives; elles ont des ardillons d'or du type mérovingien.

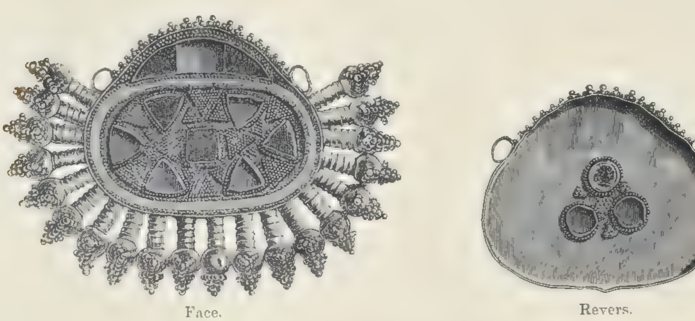


Fig. 99 et 100. Boucle d'oreille du gouvernement de Stavropol.

Les plaquettes d'or, au contraire, se distinguent par un travail hâtif; elles avaient été, évidemment, destinées aux funérailles et grossièrement exécutées au repoussé dans des feuilles minces et coupées en forme de petites croix, de croissants et de courroies étroites; leurs bordures sont piquées en forme de listels et ornées de grenats. Mais deux boucles d'oreilles (fig. 99 et 100) fixent tout particulièrement notre attention. Elles ont l'aspect d'une plaque ovale d'or, avec une petite annexe en haut ayant la forme de segment; l'oval est bordé, en bas, jusqu'à la naissance du segment, d'une rangée serrée de petites boules-perles ornées d'un grènetis d'or et fixées sur de forts tubes-supports. La plaquette elle-même et son segment sont recouverts d'un ornement triangulaire en grènetis; dans leurs interstices apparaissent sept alvéoles avec des morceaux d'ambre décomposée; le segment contient

[1]) Ces objets sont entrés dès 1890, par l'entremise de la Commission Impériale archéologique, à l'Ermitage Impérial, section du Moyen-Age, salle XIV, vitrine 4, nº 141.

aussi des alvéoles pareilles destinées aux incrustations. La face antérieure reproduit évidemment le type d'une boucle d'oreille et le segment avait la signification de l'anneau habituel d'un kolt.

En Perse on porte encore de nos jours des boucles d'oreilles du même type suspendues à un cordon de perles enroulé autour de l'oreille.[1] On sait que la Perse du temps des Sassanides était riche en parures de luxe; l'art y avait créé différentes formes pour l'usage de la vie habituelle qui, à dater du IV[me] siècle après Jésus-Christ, furent importées en Europe par les barbares, à partir du V[me] par les Byzantins et plus tard par les Arabes. Dans ces transactions le rôle d'intermédiaires était rempli par les manufactures de la Syrie,[2] qui avec leurs produits d'imitation bien fabriqués contribuèrent le plus à la conservation des formes anciennes.



Fig. 101. Boucle d'oreille de la Collection Balaschow.



Fig. 102. Boucle d'oreille de la collection Balaschow.

L'industrie arabe transportait jusque dans le Nord lointain, le long du cours du Wolga et du Kama, d'anciennes formes phéniciennes. Au milieu de nombreuses parures d'argent tordues et de fausses bractées sassanides avec la représentation du roi à la chasse et de monnaies sassanides du IX[me] siècle, on rencontre, par exemple dans la province de Wiatka,[3] des boucles d'oreilles du type phénicien que nous venons de mentionner.

Le type byzantin qui se rapproche le plus de l'ancien type russe est visible dans une précieuse paire de boucles d'oreilles (fig. 101 et 102) de la collection J. P. Balaschow de S[t]-Pétersbourg, achetées à Constantinople.

[1]) Voyez la gravure d'en tête du I[er] volume du voyage de Morier (édition française): *Second voyage en Perse*, Paris, 1818.

[2]) Voyez Gay, *Glossaire archéologique* au mot *Boucle d'oreille*.

[3]) Dans le district de Glazow connu par ces colliers *(griwny)*, qu'on rencontre par douzaines dans ces parages. Ceux dont nous parlons ont été trouvés en 1883, avec des monnaies du IX[me] siècle, dans le village de Porezsk.

Ces kolti ne diffèrent en rien des objets analogues de Kiew si ce n'est que l'utilité pratique de la partie creuse est plus facile à déterminer. Le kolt est une espèce de petit sac qui ressemble à une perle trouée et sertie dans un double cercle assez large. Ce sac a une longueur de 2½ centimètres et (dans sa partie bombée) une épaisseur de 2 centimètres. Il est pourvu sur la face d'une alvéole garnie d'émail byzantin; sur le revers on remarque un réseau de fils d'or, en arceaux, d'une finesse extraordinaire, dont la partie inférieure offre un petit grain d'or. La dénomination de „petit sac“ ou „sachet“ semble le mieux convenir à cette disposition: il était destiné sans doute à recevoir un brin d'étoffe, trempée dans un parfum, qui, pénétrant à travers le réseau, parfumait les cheveux de la tête.

Le cercle ou la sertissure est solidement soudé de tous côtés. Il a une largeur de 8 millimètres; il présente de chaque côté un très-fin réseau de fils métalliques et de cellules toutes petites dans le style du Xme siècle; les bords sont garnis de tout petits grains, et ce grènetis a été imité dans les ouvrages russes d'une époque postérieure. Au cercle extérieur sont soudés sept petits crochets finement filigranés; à travers passaient les fils métalliques destinés à maintenir de grosses perles. Le long de la bordure courent cinq grenats syriens, ronds d'un côté et affectant de l'autre la forme d'une feuille de lierre ou d'un cœur de carte à jouer. Même décor au revers, sauf qu'il y a encore là des grenats en forme de losanges.

L'émail est d'une exécution très-fine. Quant à l'ornement, il a, au centre, la forme d'un cœur, entouré d'une triple bordure: bleu clair parsemée de points blancs, une seconde en zig-zag de différentes couleurs et une troisième dentelée; l'anse composée de deux crochets tient à un petit anneau double percé d'une pointe d'or et aboutit à une charnière; à l'un des anneaux est attaché un chaînon auquel un objet quelconque était probablement suspendu. L'anse se meut absolument comme dans les boucles d'oreilles russes décrites plus haut.

Cependant il y a entre les boucles d'oreilles byzantines et les anciennes boucles d'oreilles russes une si grande différence qu'on se demande malgré soi si ces dernières ne se rapprochent pas davantage du type grossier trouvé chez les Cosaques du Don et, par suite, d'un prototype encore inconnu, venu de la Perse ou d'Asie. Effectivement les boucles byzantines de la collection J. P. Balaschow ressemblent davantage aux boucles antiques décrites plus haut, tandis que la boucle russe rappelle plutôt un modèle barbare.

Nous avons donné le nom de kolti aux boucles d'oreilles russes; cette dénomination, qui nous paraît juste, a été adoptée pour la première fois par J. E. Zabéline qui en a donné la définition suivante: „Les boucles d'oreilles kolti ou kolodki consistaient en un anneau qui dans sa partie inférieure se terminait par une petite plaque de différente grandeur, tantôt ronde, tantôt ovale, ou simplement bombée, ou polygonale, ou pointue etc., qui s'appelait kolt ou kolodka ou broussok (petite pièce de bois). Le kolt était toujours muni de pendeloques ornées de perles et rehaussé d'émaux ou de pierres précieuses. Les kolti les plus anciens sont ornés d'oiseaux, d'animaux, de sirènes, de lions, de fleurs etc. en émail." [1] Cette définition s'applique bien aussi aux objets dont nous venons de parler. Toutefois dans les textes des XVIme et XVIIme siècles ce mot est employé pour désigner seulement le disque métallique plat (croissant), ou bien toute petite plaquette ornée de figures qui sert de pendant à la boucle aussi bien qu'aux colliers, aux boutons, aux agrafes etc., [2] ainsi que les divers écussons et pendeloques rehaussés d'entrelacs émaillés.

Nous devons au savant linguiste slave J. W. Jagič l'explication philologique suivante: kolt (comme ses diminutifs koltok, koltik, kolotok) est un vieux mot slave, russe. Ce qui prouve qu'il est bien d'origine slave c'est qu'il est employé dans le dialecte d'Archangel sous la forme de koltouschi, koltouschki (boucles d'oreilles, pendeloques). Les habitants de Novgorod attachaient la même signification au mot kolotki. Le professeur Jagič en conclut que ce mot doit être de la même famille que le verbe koltat, kolykhat (balancer, bercer). En petit-russien boucle d'oreille se dit kowtok ou koltok, (de kowtati, osciller); en polonais kolstka signifie boucle d'oreille et bracelet; en serbe klato et klatno viennent du même radical; ce dernier mot signifie battant d'une cloche (en russe kolotilo); d'après Vouk Karadjič klato est un collier pour les cochons, composé de trois pièces de bois et destiné à empêcher ces animaux de pénétrer dans les jardins potagers.

Cette explication philologique est entièrement satisfaisante pour les pendants d'oreilles, mais non pour les boucles qui sont toujours des cercles plus ou moins minces passés dans l'oreille (en allemand Ohrring

[1]) *Domashni byt rousskikh tzaritz (La vie domestique des czarines de Russie)*, Moscou, 1869, p. 608 et suiv.

[2]) Voyez Zabéline, ibidem, II, p. 47, 591, 592.

du gothique ausahring). Il y avait des pendants d'oreilles en argent de différentes formes : c'étaient des anneaux, ou des plaquettes massives, ou des écussons ornés de pierres etc. Le mot kolt désignant toute pendeloque qui se balance n'a été appliqué que par extension à nos boucles d'oreilles dont le nom véritable nous est inconnu. De même nous ne saurions dire pourquoi kolt (comme cela ressort des textes) est toujours confondu avec kolodka, et ce dernier n'est-il pas un terme spécial.

Les anciens kolti russes se présentent sous deux aspects différents : ils sont en or décorés d'émaux byzantino-russes, ou en argent niellé. Leurs dimensions et leurs ornements sont très-variables : les kolti d'or ont 45 à 57 millimètres de diamètre en longueur et 40 à 50 en largeur; les kolti d'argent sont plus lourds, plus bombés et mesurent 70 à 80 millimètres de diamètre. Dans les premiers le cercle du contour est généralement garni de vraies perles, à l'exception toutefois de ceux de Tchernigow, où les perles sont imitées en or; dans les seconds les perles sont toujours fausses et les côtés de la boucle d'oreille sont ordinairement ornés de petits tubes terminés par de petites boules d'argent.[1] Les boucles d'or émaillées sont généralement décorées sur la face d'oiseaux et de sirènes, quelquefois (celles de Wladimir, par exemple) des portraits en buste de martyrs ou de la Femme mystérieuse; l'ornement du revers est toujours byzantin.

Les kolti d'argent, dont il est inutile de parler plus longuement à cette place, sont également décorés sur la face d'oiseaux, d'animaux phantastiques de style roman, de griffons, de lions etc., dont les formes produisent des tresses de courroies, et n'ont rien du style byzantin, lorsque la forme fondamentale du kolt est plutôt asiatique que byzantine. Enfin les boucles d'oreilles en or sont de toute façon plus anciennes que celles en argent. Les premières datent du XIme ou du XIIme siècle (nous n'en avons pas encore rencontré appartenant au Xme); les secondes ne remontent guère au delà du XIIIme ou du XIVme siècle. Cependant (et c'est un fait à noter) la trouvaille Jessikorski de Kiew contient en même temps une paire de kolti en or et une autre en argent; mais ces objets ne datent certainement pas d'une époque postérieure au XIIme siècle.

[1]) Le décor en perles est propre à la Perse, aux Indes et en général à tout l'Orient. Mais si les kolti reproduisent la forme de l'huître perlière, on peut y voir aussi une imitation de la nature : la grosse perle naît au milieu de la coquille, les petites viennent se ranger tout autour „comme si elles y étaient placées par la main d'un maître," dit Morier en rapportant les paroles de pêcheurs de perles dans son *Voyage en Perse*, Paris, 1813, I, p. 76.

De même les antiquités trouvées à Orel (trésor Terikhow), parmi lesquelles il y a des boucles d'oreilles en argent, ne sont pas non plus postérieures à l'invasion tartare.

Trésors avec antiquités émaillées en Russie.

Une nomenclature détaillée des objets de cette espèce nous donnera une idée complète de la décoration, du caractère artistique et de la signification exacte des anciens kolti russes. Ils ont été pour la plupart découverts par hasard et portent le nom de trésors. Ils avaient été enfouis dans des vases avec d'autres objets précieux pendant une invasion d'ennemis, ou par crainte d'un envahissement; plus tard on les avait oubliés, de sorte que leur découverte n'était arrivée qu'après bien des siècles. Peut-être aussi quelques-unes des boucles d'oreilles auront-elles été attribuées à des trésors enfouis, pour cette raison qu'on ne connaissait plus les circonstances dans lesquelles elles avaient été trouvées.

Il est cependant très-probable que plusieurs boucles d'oreilles de la catégorie des kolti, même celles en or de Kiew n'étaient point une rareté dans les temps les plus anciens; en effet on en a trouvé à Kiew dans les moindres fouilles et travaux de fondations, de canalisation etc. Ces trouvailles ainsi faites au hasard de la pioche témoignent assurément de l'abondance de ces objets, mais ne nous permettent nullement de préjuger le résultat de fouilles systématiques qu'on pourrait entreprendre. Et ces fouilles même n'avanceraient guère la solution scientifique du problème, si les objets en question ont été enfouis dans des époques troublées, c'est-à-dire à la hâte, n'importe où.

Voici quels sont, dans l'ordre chronologique, les kolti trouvés jusqu'à ce jour :

Les fouilles exécutées en 1826 par Annenkow à Kiew, près de l'église Dessïatinnaia, de la Porte d'Or etc. ont mis au jour quelques belles pièces. L'une d'elles, une boucle d'oreille fait partie aujourd'hui de la collection A. W. Zwénigorodskoï; elle est reproduite au centre de notre planche 20. Sa paire se trouve au Cabinet des Médailles de l'Université de Kiew (nº 450).

Une paire de pendeloques de kolti en or trouvée également à Kiew, nous ne savons au juste à quelle époque, est actuellement dans le Musée du comte A. S. Ouwarow à Poretschié; elle ressemble absolument à la paire que nous reproduisons sur notre planche 20. Leur face est décorée de deux

oiseaux accotés à un arbre; le revers porte au milieu un petit écusson avec des croix en forme de lis, entouré d'un nimbe composé de quatre parties trapézoïdes dentelées. Emaux employés : bleu clair, rouge brique, blanc, lilas et bleu turquoise.

Parmi les objets du trésor Leskow découvert en 1876, également à Kiew dans les environs de l'église Dessïatinnaia[1] figurent : cinq kolti d'or, une chaîne de cou en or, un collier d'or formé de boules et de lis, des boucles d'oreilles avec des boules serties à jour, des anneaux d'or etc. Une paire de kolti extrêmement petits (seulement 4 centimètres de diamètre) offre, sur la face, dans une auréole bleu foncé des têtes de femmes avec diadèmes (sans rayons) et un costume tout brillant d'or. Il nous est bien difficile d'admettre que c'est la tête de la fameuse Femme mystique; nous croyons plutôt que ce sont des Sirènes, d'autant plus qu'au revers on remarque deux oiseaux accotés à l'Arbre Sacré, d'un style identique à celui des émaux des kolti de la collection Zwénigorodskoï (voyez plus bas). Toutefois sur le fond de l'auréole le Paradis est figuré d'une façon emblématique, au moyen de rosettes et de perles, comme dans les représentations de la Femme mystique.

Le trésor trouvé à Kiew en 1880[2] consistait en boucles d'oreilles d'or, agrafes, trois magnifiques médaillons de barmes avec des images de la Déésis en émail, une chaîne formée de plaquettes ornées d'oiseaux (voyez plus bas) et une paire de kolti d'or émaillés. Sur ces derniers on voit un lis entouré d'un cercle et flanqué de deux Sirènes portant un nimbe bleu foncé et une couronne d'une forme plus ordinaire de la stemma, à coiffe rouge pourpre et ornée de rubis, comme les couronnes persanes. Les émaux employés sont : le rouge, le bleu foncé, le brun marron foncé, le vert émeraude, le blanc et le rosé pour les chairs. Le revers contient un médaillon avec des fragments d'un petit nimbe vert émeraude.

Le trésor Jessikorski de 1883,[3] à Kiew, contenait une série d'objets très-variés, enfouis à la hâte, à quelque époque de troubles; parmi ces objets

[1]) Sur les terrains de M. Leskow, au coin des rues Wladimirskaïa et Dessïatinnaia. Cette trouvaille appartient maintenant au Cabinet des Médailles de l'Université de Kiew (seulement les kolti) n. 2320—2335. Elle était contenue dans deux vases, l'un de terre, l'autre de bronze. Différentes pièces, telles que colliers etc., ont été soustraites pendant les fouilles.

[2]) Près de la propriété Kouschinow sise grande rue de Jitomir. Ces objets découverts lors du creusement d'un canal ont été acquis par la Commission Impériale archéologique pour le Musée de l'Ermitage. Le diamètre horizontal de ces kolti est de 55 millimètres.

[3]) Découvert dans la vieille ville rue Troïtzki, non loin de la cathédrale de Ste Sophie, dans un pot de terre, dans la propriété de M. Jessikorski. Cette collection a été acquise par la Commission Impériale archéologique pour l'Ermitage. Les kolti ont 5 centimètres de diamètre.

nous voyons une paire de kolti en or et une autre en argent. Cette série comprend : des anneaux d'argent et d'or, des anneaux de bras, des ornements de cou, des colliers, 28 boucles d'oreilles en fil d'or garnies de perles (type dit de Kiew), des monnaies (grivni de Kiew), des fragments d'or, d'argent et de vermeil formant une bague, des morceaux d'étoffe, une serrure etc. Les kolti, bien conservés et d'une belle exécution, sont ce qu'il y a de mieux. Leurs émaux sont plus épais que ceux des boucles d'oreilles mentionnées plus haut, ce qui semble indiquer une date postérieure (peut-être le XIIme siècle). Le dessin des Sirènes est également changé : les nimbes ont une forme ovale très-caractéristique et sont ornés d'émail vert foncé. Les couronnes d'or (jaune de chrome), semblables à des calottes, ont une coiffe rouge et portent au centre une pierre d'un bleu foncé. Les faces des Sirènes d'une forme ovale allongée se rapprochent davantage du type byzantin plus récent, mais il y a moins d'assurance et de vigueur dans le dessin. La queue des oiseaux forme une volute peu naturelle. Au revers, une croix en forme de lis, dans un cercle et, de chaque côté, deux fragments d'un nimbe, avec des pousses d'acanthe à l'intérieur, comme sur les kolti précédents.

La trouvaille faite en 1887 dans la cour du couvent de St Michel Zlatoverkhi à Kiew, lors de l'établissement de conduits d'eau, est non moins précieuse. Tous ces objets qui étaient contenus dans un pot de terre, sont dans un parfait état de conservation.[1] Ce sont : une chaîne faite de plaques rondes d'or décorées de figures d'oiseaux (voyez plus bas), un collier composé de 50 boules en or soufflé en forme de petits tonneaux. Cette parure se compose de deux parties : l'une, la plus ancienne, offre un réseau de fils métalliques d'un travail extrêmement fin; la seconde, plus récente, ornée de 30 boules, est une imitation grossière de la première; elle en diffère, de plus, en ce que l'or porte un fort alliage d'argent. La pendeloque qui y est attachée a la forme d'un temple minuscule rehaussé d'émaux sur les côtés; 163 bordures d'or, destinées à porter des perles servant à orner les vêtements; enfin une paire de kolti en or qui ont 65 millimètres de diamètre horizontal et 55 de diamètre vertical et qui dépassent, par conséquent, comme dimensions, les kolti moyens de la collection de Zwénigorodskoï. Ils ont des anses en or et quatre petits crochets pour maintenir les filets de perles. Sur la face, on voit, placées dans un cercle, deux Sirènes accotées

[1] Ils ont été achetés par la Commission Impériale archéologique et sont conservés à l'Ermitage (Département du Moyen-Age).

à une fleur (sorte de lis bleu), comme sur notre planche 21. Les têtes de femme de ces oiseaux sont coiffées d'une espèce de bonnet qui figure une couronne, ornée de pierres précieuses. Au revers, sur un fond dentelé en forme de croix, les ornements ordinaires de la croix réunie à une rose.

Une paire de boucles d'oreilles de Tschernigow (d'une époque d'ailleurs inconnue), actuellement au Musée Impérial de l'Ermitage, se rapprochent du type des kolti byzantins qui sont le mieux représentés dans la collection J. P. Balaschow. Mesurant 52 millimètres de diamètre et munies d'une anse assez petite, ces boucles sont faites avec une coquille ou un kolt à peu près deux fois plus petit (23 millimètres). Le reste consiste en une bordure orné d'un filet de perles en or et d'une raie d'or garnie de petits grains d'or en forme de têtes. La face de la coquille ou du kolt est décorée de deux oiseaux (sorte de faisans), tournés l'un vers l'autre; ils sont d'un émail bleu foncé parsemé de points blancs. Au revers, un petit écusson en forme de croissant à bord dentelé et un lis blanc renversé dans un cercle bleu turquoise.

On a trouvé à Tschernigow, en 1850, en creusant les fondations d'une maison,[1] quelques petits détails de parures en argent, des bracelets, des bagues etc. et deux pendants d'oreilles d'or d'un style qu'on pourrait presque appeler style de Tschernigow, car on le constate également dans les kolti d'argent de la même localité (voyez plus bas). Ce n'est point une paire, mais bien deux boucles d'oreilles distinctes. Sur la face de l'une d'elles, on voit deux petits oiseaux aux côtés d'une petite fleur (un lis blanc); au revers une sorte de palmette. Dans la seconde boucle d'oreille l'ornementation ressemble à celle de la boucle de Balaschow, avec cette différence que le revers ne représente qu'une petite croix dans un cercle. La bordure de la dernière boucle d'oreille de cette collection (nº 457) contient un réseau de fils métalliques d'un excellent travail et du même type; ce ne sont pas des fils cordés, mais de petites baguettes dentelées.

En creusant, en 1883, une tombe au cimetière de la cathédrale de Tschernigow on a trouvé, avec des boucles d'oreilles ordinaires en or avec des boules et avec deux chaînes en mauvais argent, une paire de kolti en or du même type, mais dont la destination est moins facile a reconnaître.[2] Ces kolti sont ronds et n'ont pas l'échancrure en forme de rigole, mais ils sont pourvus d'une anse large en fil métallique, ce qui leur donne l'apparence

[1]) Ces objets appartiennent au Cabinet des Médailles de l'Université de Kiew, nos 451—457.
[2]) Ces objets ont été acquis par la Commission Impériale archéologique pour l'Ermitage Impérial.

d'une panagia. Le kolt, bombé de chaque côté, a 2 centimètres de diamètre; il est orné d'un lis au milieu d'un cercle en émail. Ce milieu est d'ailleurs le véritable kolt; tout le reste n'en est que la bordure, comme dans les pendeloques de la collection J. P. Balaschow. Le filet plat de la bordure est enchâssé dans un cadre de fils tordus; celui-ci est muni de quatre petites boucles qui maintenaient un fil auquel s'enfilait une rangée de perles. On voit encore sur un des kolti une rangée de perles complète. La seconde bordure est garnie de petites boules d'or imitant des perles. Enfin la bordure extérieure offre une suite d'entrelacs à jour en arcades, de réseaux et de petits hémisphères plantés sur des tubes. Cette bordure est reproduite dans tous les kolti d'argent.

Deux paires de belles boucles d'oreilles figurent dans un remarquable trésor découvert à Kiew en 1824.[1] Il comprenait un calice, une patène avec figures et inscriptions grecques, deux médaillons (ayant fait partie de barmes) avec les figures émaillées du Sauveur et d'un grand martyr (St Démétrius?), des plaques d'or, des fermoirs d'une couverture d'évangéliaire etc. Ces boucles d'oreilles ressemblent par leur disposition générale aux boucles d'oreilles ordinaires de Kiew, de dimension moyenne; mais leurs émaux de la face et du revers en font un type original. Les sujets et le dessin sont déjà complètement russes, comme on peut le constater sur certaines monnaies, bagues etc. Le griffon de la face a deux ailes qui forment une espèce de croissant et une queue qui dans son intérieur contient le dessin d'une feuille d'acanthe. Tout son corps est recouvert de lis héraldiques, de triangles et de perles minuscules. Un oiseau héraldique semblable se voit sur le revers : il a une aile pliée et tombante, l'autre est déployée et se termine par une plume bizarre (comparez l'Oiseau d'or des contes populaires); sa queue lourde, largement éployée en forme de lis donne à toute cette figure l'empreinte des sculptures sur bois, des ciselures et des vases d'Orient. Pendant que Constantinople se plaisait à créer des aspects nouveaux pour ces formes, l'Orient orthodoxe et, par suite, la Russie, ignorant encore la beauté réaliste des industries de Byzance, semblèrent avoir donné la préférence aux formes

[1]) Ce trésor a été décrit dans les *Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie russe de l'Université de Moscou* (en langue russe), IIIme partie, vol. I, Moscou, 1826, par le métropolite Eugène de Kiew. Comme nous n'avons pas eu l'occasion de voir les originaux, dont le lieu de conservation nous est inconnu, nous ne pouvons en juger que d'après la médiocre reproduction de la planche V, 10, 11. Cependant nous croyons que ces objets n'ont été appelés ici objets en argent que grâce à leur fort alliage d'argent.

fantaisistes de païens, et ils y revinrent l'importation directe de produits byzantins devenant plus difficile et plus rare.

La paire de boucles d'oreilles mentionnée ci-dessus constitue donc une intéressante transition aux kolti d'argent à figures d'animaux de type roman.

Le trésor découvert en 1865 à Wladimir et décrit en détail par W. W. Stassow[1] comprend des sujets d'une autre nature et des kolti dont la destination était toute autre. Il est difficile de dire si ces boucles d'oreilles font une paire, car la composition du métal et leur forme (leur convexité notamment) ne sont pas tout à fait identiques. D'un autre côté, cette différence de facture s'explique assez par l'inexpérience des artisans locaux et leur travail à la main; il n'est donc pas impossible que les deux boucles constituent une paire. Elles ont chacune 50 millimètres de hauteur sur 56 de largeur; la bordure qui unit les petits écussons bombés a 8 millimètres de large; la convexité commune est de 23 millimètres. Au centre de la face de chaque kolt on voit le buste en émail des martyrs St Georges et St Démétrius, d'un type jeune, comme l'indique leur chevelure bouclée; chacun tient de la main droite une petite croix contre la poitrine. Les nimbes sont d'un bleu cendré à bord rouge; les cheveux étaient autrefois d'un brun foncé, mais l'oxydation leur a donné un ton brun pâle. Le corps a une teinte rosée qui rappelle beaucoup la couleur du vin; cette couleur qu'on retrouve dans beaucoup d'autres exemples indique que ce travail remonte tout au plus au XIIme siècle. De même le chiton bleu cendré et la chlamyde d'un bleu foncé avec un loron turquoise (contrairement à tous les monuments byzantins où le loron d'or est obligatoire) révèlent un travail indigène et une imitation très-libre d'originaux byzantins. L'artiste qui ne connaissait pas le sens de cette pièce cousue qui était un loron, avait fait descendre jusqu'au bord du manteau la pièce d'étoffe carrée cousue à celui-ci, à la hauteur de la poitrine et lui avait donné ainsi une forme irrégulière. La composition des ornements est aussi modifiée : le martyr est lourdement flanqué des deux côtés d'un cercle avec des lis et d'un angle avec des ornements dentelés; au revers un cercle bleu foncé (auréole) renferme quatre autres petits cercles non reliés entre eux; ils sont d'un bleu pâle avec des lis rouges, et tout autour on voit une mauvaise copie de fragments d'un petit nimbe orné de feuilles d'acanthe, le tout d'un dessin lourd et maladroit.

[1]) Voyez l'article de W. W. Stassow, accompagné de dessins, dans les *Mémoires de la Société d'Archéologie Russe* (texte russe), tome VI, 2me partie, p. 123—133, 142—151, planches I—III.

Leurs émaux prouvent encore mieux la date relativement récente et le caractère local de ces kolti. Le bleu foncé, d'habitude si pur, a ici des reflets de couperose foncé, le blanc est trouble et le bleu turquoise ressemble au lapis-lazuli. Les filets sont épais et grossièrement taillés; toute l'exécution rappelle beaucoup les émaux russes de l'évangéliaire de Mstislaw, dont nous avons déjà parlé et qui cependant sont plus grossiers qu'ici.

Mais ce qu'il y a de plus intéressant dans cette pièce, ce sont les sujets représentés à la face, surtout les bustes des martyrs : leur présence dans de simples boucles d'oreilles est déjà un fait rare et original. Admettons que ces kolti ont bien pu servir à recevoir des morceaux d'ossements sacrés, des parcelles d'encens, des morceaux de la Vraie Croix;[1] il n'y a point de couvercle sur la fossette, et cette lacune ne saurait infirmer notre opinion.[2] Mais cela ne suffit pas et il serait vraiment curieux d'apprendre comment on a pu confondre si étrangement, dans un même emploi, les boucles d'oreilles et les reliquaires, les kolti et les encolpia ou colpia. Nous comprenons que depuis les temps les plus anciens on ait porté de ces encolpia sur la poitrine, attachés à des chaînes pectorales ornées de petites croix.[3] Mais un reliquaire en forme d'une boucle d'oreille ordinaire nous paraît être une chose bien singulière.

Voici une explication qui nous paraît plausible. Les kolti du trésor Wladimirski étaient des pendeloques d'une sainte image : un prince russe quelconque, se conformant à la foi naïve et sincère de son temps, aura voulu orner cette image, celle de la Vierge, par exemple, et aura suspendu ces kolti à son nimbe. En effet, comme nous le verrons plus loin, les kolti n'étaient pas passés au moyen d'un crochet dans le lobe de l'oreille, comme les boucles d'oreilles ordinaires; suspendus au nimbe, ils pendaient autour des oreilles. Cette opinion est corroborée par le caractère même du trésor de Wladimirski qui contient des objets religieux et profanes, ainsi que par

[1]) L'article cité plus haut de W. W. Stassow laisse ouverte la question de la destination de ces boucles d'oreilles, l'auteur déclare que le défaut de documents ne permet pas de juger de la forme primitive. Depuis, le nombre de documents a quintuplé, mais ils se ressemblent tous et appartiennent à peu près à la même époque, comme le prouve notre aperçu, de sorte qu'ils ne peuvent servir que fort peu à la résolution définitive de la question. Nous n'avons laissé de côté que des détails insignifiants.

[2]) Sans en excepter les grands médaillons de Rïazan (voyez plus bas). Toutes les petites boucles et charnières des bordures de boucles d'oreilles étaient destinées à maintenir des rangées de perles ou à servir d'anses, mais on n'a encore trouvé dans les boucles d'oreilles rien qui rappelle des couvercles.

[3]) Il serait d'ailleurs absurde d'admettre, comme l'a fait Strekalow dans son „Costume russe" (texte russe) que ces boucles d'oreilles n'étaient portées que sur la poitrine et se balançaient ainsi attachées à des chaînettes.

la coutume que rapportent les chroniqueurs et qui consistait à suspendre „une chaîne d'or“ aux saintes images.

Cette coutume naïve des Russes d'associer les éléments profanes et religieux dans la parure populaire (surtout entre le Xme et le XIIme siècle) permit évidemment d'orner les boucles d'oreilles de saintes images. Une paire de petits kolti d'or, découverts en 1887, à Tschernigow,[1] est décorée d'images des grands martyrs (St Georges et St Démétrius) d'un beau travail russe. Ces personnages ont des nimbes bleu turquoise, des cheveux marron bouclés, un visage jeune et imberbe. Leur costume consiste en un manteau blanc (qui, pour une raison quelconque, remplace le manteau lilas ou pourpre), orné de feuilles de lierre rouges et de points rouges, au lieu de perles blanches. Sur les épaules et sur les côtés, des épaulières et des pièces d'étoffe cousues avec des dessins dentelés. Une bordure blanche, également inexplicable, sur l'épaule droite, remplace le loron; le vêtement de dessous est bleu turquoise. Autour des saints deux fragments d'un petit nimbe rehaussé d'ornements dentelés. Au centre du revers un petit arbre avec un tube-support rempli d'ornements dentelés sur un sol bleu turquoise; son sommet est divisé en cinq parties, en guise de palmier. C'est évidemment l'Arbre de Vie; il est aussi entouré d'un nimbe. Il est incontestable que nous sommes ici en présence d'une paire de boucles d'oreilles ordinaires de femmes.

La question relative à la destination des kolti revient une nouvelle fois dans toute sa force à l'occasion des deux gros médaillons-pendeloques de Rïazan-l'Ancienne. C'est ce qu'on appelle les barmes de Rïazan. Trouvés en 1822, ils constituent aujourd'hui un des plus précieux ornements du Palais des armes (Oroujeïnaïa Palata) de Moscou.[2] Ce ne sont pas des barmes proprement dits, c'est-à-dire des ornements d'épaules en plaques unies suspendues à une chaîne de petites boules. Il n'y a en effet que six médaillons

[1]) Place Alexandre; ils sont conservés à l'Ermitage Impérial.

[2]) Ils ont été trouvés dans un sac de cuir et faisaient évidemment partie d'un trésor qui se composait de barmes, de kolti, de petits temples à suspendre, de perles à jour ayant décoré des colliers, de deux croix pectorales, d'un bracelet, de deux bagues, en tout onze pièces. Nous ne croyons pas que ces objets aient appartenu à une parure complète avec laquelle un prince russe aurait été enterré, comme on le prétend dans l'ouvrage: *Oroujeïnaïa Palata de Moscou*, 2me édition, 1860, p. 51. Ces objets ont été successivement publiés dans: *Les lettres sur les recherches archéologiques dans le gouvernement de Rïazan* par K. Kalaïdowitsh (en russe), Moscou, 1823, planches I—V; puis dans l'Atlas de Th. Gr. Solntzew: *Dessins des antiquités russes de Riazan* (sept dessins), ouvrage en langue russe; enfin dans les *Antiquités de l'Empire russe (Drewnosti Rossiiskowa Gossoudarstwa)*, IIme partie, planches 33—37. Mais aucune de ces publications ne reproduit convenablement l'élégance, la beauté de ces parures, la délicatesse de leurs ornements ni l'éclat de leurs émaux.

plats rehaussés de pierres précieuses et trois avec les images de la Vierge, de Ste Barbe et de Ste Irène; ces dernières doivent provenir d'une parure d'épaule ayant servi à une princesse. Mais c'est un point qui demanderait à être appuyé de preuves plus certaines que celles qu'on a jusqu'à présent eues sous la main.

Les deux pendeloques mentionnées plus haut semblent, au contraire, n'avoir rien de commun avec les barmes; elles sont très-grandes, ne sont suspendues à aucune chaîne et, par suite, ne peuvent avoir servi comme parure d'épaules. Toute cette série très-intéressante n'a pas encore été décrite d'une manière satisfaisante. Ce sont aussi des kolti (fig. 103), consistant en deux plaques d'or bombées, réunies par le bord au moyen d'une bordure, échancrées en haut de manière à former une rigole qui, avec l'ouverture, a 25 millimètres de largeur. Par cette ouverture violemment fendue par les fouilleurs on peut se rendre compte de la disposition intérieure; on voit que dans l'épaisseur de la plaque métallique on a menagé la place pour les plaques d'émail et pour les alvéoles, ainsi que des chatons pour les pierres précieuses etc. Aussi chacun de ces kolti pèse-t-il 94 zolotniks (environ 1 livre russe). Leur diamètre horizontal est de 13 centimètres; le vertical sans fossette, de 2 centimètres de moins; ils ont $4^1/_2$ centimètres d'épaisseur, (un des médaillons est écrasé). Les charnières sont construites de telle façon qu'on y laissait passer des anses et que les kolti, une fois suspendus, pouvaient se balancer librement en tous sens.[1] C'est peut-être à cause de cela que le revers, étant souvent visible, contenait des pierres précieuses et, par conséquent, était plus richement orné que ne le sont généralement les kolti émaillés. Si l'on comprend que des encolpia et des panagia soient très-épais,



Fig. 103. Face latérale de l'un des grands médaillons de Rïazan, vu d'en haut.

[1]) Rien ne justifie la restauration tentée par Th. Gr. Solntzew dans son album (planche 3), restauration qui a passé dans l'Atlas des *Antiquités* (voyez plus haut).

cette épaisseur est moins explicable quand il s'agit de simples pendeloques pectorales.

Au centre de la face on voit (fig. 104) une large plaque (7 centimètres) ornée de l'image émaillée d'un martyr en costume de prince russe : ce sont



Fig. 104. Médaillon des barmes de Rïazan. Face.

évidemment St Boris et St Gleb, princes russes martyrs († 1015). Ce doit être un travail de la première moitié du XIIme siècle, époque à laquelle les images de ces martyrs se propagèrent avec les légendes qui y étaient attachées. Le nimbe, bordé de lilas (pourpre), a un fond bleu turquoise très-gercé et pâli. Le bonnet (kolpak), ou plutôt un klobouk, est en étoffe pourpre semblable au velours et garni d'une fourrure marron; il est orné sur le devant d'une aigrette d'or et de deux perles cousues sur les côtés. Les longs cheveux bouclés sont châtain foncé; les chairs ont un reflet rose vineux qui est particulier aux émaux du XIIme siècle. Les princes portent un vêtement de

dessus (kaftan) pourpre et un manteau bleu foncé sans manches (mïatl, privoloka), brodé de petits cercles blancs avec des lis ou de petites croix au milieu. Aux côtés du prince deux lis, l'un bleu foncé, l'autre bleu turquoise avec des pistils bruns.[1] La plaque où est l'image est enchâssée, comme les kolti, dans une rangée de perles enfilées fort bien conservées; la large bordure est ornée de dessins de plantes faits de fils métalliques soudés droit et striés par dessus. C'est là une particularité technique du XII[me] siècle. Sur six alvéoles à pierres quatre reposent sur des arceaux filigranés et d'un travail merveilleux; c'est dans ces dernières que sont sertis des cabochons de cristal de roche, de grenat et de verre vert.

Au centre du revers se trouve une grosse pierre précieuse (jacinthe blanc) sertie à jour; tout autour, le long de la bordure, au milieu d'un réseau exquis, sont compris dans neuf chatons (sur une pièce il n'y en a que huit) trois grenats, une améthyste, une émeraude, un saphir, un jacinthe etc. Notons un ornement en forme de volute qui décore les bords du cercle latéral et qui est identique à l'ornement du kolt du Don, que nous avons décrit plus haut.



Fig. 105. Médaillon des barmes de Rïazan.

Tous ces détails comme l'ensemble nous autorisent à penser que ces deux kolti faisaient partie de l'ornementation d'une couronne d'image sainte. Un prince russe les aura suspendues de chaque côté de cette couronne, comme ces princes faisaient des ornements spéciaux appelés grivni, des chaînes d'or, des grandes plaques (tzata) et des pendeloques diverses, afin de témoigner de leur respect et pour orner un objet sacré.

La conclusion que nous avons à tirer de ce que nous venons de dire, c'est que tous les objets composant le trésor trouvé à Rïazan en 1822 sont des antiquités russes, de travail russe, sauf une seule exception. En effet, parmi les médaillons plats des barmes de Rïazan il y en a un (fig. 105) qui est un ouvrage purement byzantin. La finesse des fils métalliques, la délicatesse de la sertissure des pierres, l'excellente qualité des couleurs d'émail, tout cela fait qu'on dirait ce médaillon exécuté d'hier seulement, bien qu'il

[1]) Voyez la *Description du costume et mobilier des souverains anciens russes*, par P. J. Sawwaitow, dans les *Annales de la Société archéologique russe* (en russe), XI, p. 447.

ait séjourné sous terre aussi longtemps que les autres : toute dénote une autre facture. Bien que dans le sujet représenté ici, qui est le Crucifiement, on remarque tous les détails et tous les traits d'une époque postérieure (les yeux clos du Christ, le sang jaillissant du côté, la tête d'Adam au milieu d'ossements humains etc.). Cet objet diffère tellement des autres au point de vue technique que son origine ne saurait être douteuse. Il est d'ailleurs de forme ovale et n'a que 55 millimètres sur 45. Et cependant les fils striés, les alvéoles percées, la disposition des pierres, enfin l'ornement, tout cela est bien russe. C'est donc une pièce russe, mais d'importation en partie byzantine. C'est là un fait important à constater en ce sens que bien des ouvrages qui passent pour être byzantins pourraient bien être russes, tel, par exemple, la couronne de Monomaque, dont nous aurons à parler ailleurs.

Technique et ornementation des boucles d'oreilles émaillées.

a technique de l'émailleur doit servir de base aux conclusions de ce genre. C'est elle (nous l'avons déjà surabondamment démontré) qui permet de distinguer la main habile d'une main maladroite, l'artiste qui connaît tous les secrets de son art de l'artiste inexpérimenté. L'émailleur doit travailler en connaissance de cause et non au hasard, à l'aveuglette. Parmi les plaques des barmes de Rïazan il en est trois qui sont émaillées. Sur l'une d'elles on voit une image de la Vierge, les mains élevées devant la poitrine dans l'attitude de la prière (le médaillon central a 8 centimètres de diamètre). Sur les deux médaillons latéraux les grandes martyres Ste Barbe et Ste Irène (l'inscription dit : Orina) (fig. 106). Ces deux médaillons ont $7^{1}/_{2}$ centimètres de diamètre.

Selon toute probabilité ces médaillons auront constitué des barmes de femmes. Le type de la Vierge est encore byzantin, mais la technique ne l'est plus : le chiton bleu clair, le maphorion bleu foncé et la coiffure blanche sont d'une couleur sale ; la carnation est rougeâtre-jaune, celle de la Ste Irène tire un peu sur le bleu pâle et la couleur de cire. Son nimbe et son maphorion sont bleu foncé, le chiton est d'un jaune verdâtre. Mêmes couleurs troubles et peu harmonieuses dans l'image de Ste Barbe. Le dessin a beaucoup souffert, les contours des vêtements de dessus et de dessous se confondent, la silhouette générale de la figure est lourde, comme il arrive chaque fois qu'on veut imiter la virtuosité byzantine.

Nous pourrions à la rigueur passer sous silence les kolti d'argent russes, car ils sont toujours niellés et non émaillés. Mais leur forme originale vient corroborer nos conclusions sur l'origine russe de ces travaux et leurs dessins nous initient au procès de formation de certains types d'art industriel.

Parmi les objets du magnifique trésor de Kiew de 1885 (trésor Jessikorski) il y a deux pendeloques d'argent de ce type qui sont une répétition exacte de celles en or, type Tschernigow (ainsi nommé par nous d'après les objets trouvés dans cette localité). Le kolt mesure 25 millimètres de diamètre. Comme dans les originaux d'or, il est composé de deux plaques d'argent maintenues par un cercle dont les bords sont repliés sur elles. Le dessin en creux est rempli de nielle et non d'émail. Aucune raison apparente ne sert de base à cette facture sauf le désir de produire une copie de tout point complète, ou même celui de faire une pièce fausse trompant l'œil, car elle pouvait être recouverte de dorure. Sur la face deux oiseaux affrontés avec les queues enlacées; au revers un médaillon avec une palmette au centre. La composition et l'ornementation byzantine ont déjà fait place ici à un type nouveau. Autour du petit sac que forme le kolt il y avait une large bordure que devaient garnir des perles; mais toutes les bouclettes d'argent sont complètement détruites. Enfin le long du bord court une autre bordure ajourée, mais sans perles de métal; elle est maintenue en haut par un cordon d'argent tressé, enroulé d'un réseau de fils métalliques.



Fig. 106. Médaillon des barmes de Rïazan. Ste Irène.

On retrouve le même type dans les pièces suivantes : 1° Une boucle d'oreille de Kiew, conservée au Musée de l'Université de cette ville (n° 1248), mais malheureusement à moitié détruite; l'oiseau à la queue héraldique se rapproche davantage du type byzantin. 2° Une paire de boucles d'oreilles avec un oiseau de chaque côté : trésor de Kiew, de 1876. 3° Une paire de boucles d'oreilles du trésor de Kiew, avec un griffon en marche : elle

appartient au prince Troubetzkoï. 4° Enfin une boucle d'oreille trouvée en 1885, dans la ville de Pereïaslaw (gouvernement de Poltawa), pourvue de grossiers ornements géométriques et conservée actuellement au Musée Impérial de l'Ermitage.

Trois paires de kolti en argent, trouvées avec d'autres objets précieux au village de Terekhowo (district de Bolkhow, gouvernement d'Orel)[1] nous offrent une variante de ce type. Une de ces paires peut être considérée comme le spécimen le plus parfait du genre connu jusqu'à ce jour. Chaque boucle d'oreille a 7 centimètres de diamètre; elle consiste en un petit sac composé d'une seule pièce martelée, et cerclé d'une bordure de petites boules rondes, enfilées sur un fil métallique qui passe à travers les bouclettes de l'anneau. En haut, une fossette peu profonde et à chacune de ses extrémités une anse maintenue dans des charnières. Le dessin est gravé et les contours en sont légèrement niellés. Sur la bordure il y a un ornement composé de méandres, de denticules et de zig-zags. Sur la face, au centre, deux lions-griffons (style byzantin), les queues enlacées, tournés vers un lis renversé. Au revers une espèce de treillis formant un nœud symbolique également byzantin. Ces deux pièces se distinguent par une éxécution fine quoique un peu sèche; mais tant qu'on n'en aura pas trouvé d'autres analogues, il sera bien difficile de porter un jugement définitif sur cette exécution. En tout leurs très-grandes dimensions, la technique des petites boules soufflées (composées de deux moitiés, dont chacune a été produite par le martelage d'une feuille d'argent) — spécialité caractéristique des produits russes des Xme—XIIme siècles, enfin toute la façon dont l'argent y est travaillé, nous révèlent une provenance russe.

Les deux autres paires de boucles d'oreilles de ce trésor (l'une a 7, l'autre 5 centimètres de diamètre) sont d'une exécution ordinaire et même grossière. Les traits distinctifs de ces objets sont : une bordure en petites boules soudées sur des pointes et un dessin du style dit roman. Un griffon-lion s'avance en étendant les pattes. Le fond est grossièrement niellé.

Voici quelques spécimens analogues du même type :

1° Une paire de kolti, trouvés dans le district du trésor de Kanew (gouvernement de Kiew),[2] absolument semblables, comme dessin, à ceux de grandes dimensions que nous venons de décrire. 2° Ceux du trésor du village

[1]) Ce trésor a été trouvé en 1876; il est conservé au Musée Impérial de l'Ermitage.

[2]) Voyez Comte A. A. Bobrinsky, *Kourgani bliz mestetshka Sméli (Tumulus près de la petite ville de Sméla)*, St-Pétersbourg, 1887, planche XX, fig. 7, 8.

de Lgow (gouvernement de Tschernigow), aujourd'hui au Musée de l'Ermitage Impérial. Le dessin représente ici un dragon vomissant une sorte d'entrelacs. 3° Les boucles d'oreilles du trésor du district de Korotscha (gouvernement de Koursk), aujourd'hui au Musée Impérial. Travail assez grossier, ornement byzantin sur la face composé d'une palmette au milieu de rinceaux qui remplacent l'ancien nimbe ou auréole. Une de ces boucles, décorée de petites boules fixées sur de longues points, a 65 millimètres de diamètre, mais le petit sac lui-même, c'est-à-dire la partie centrale, n'en a que 35. 4° Les boucles d'oreilles faisant partie du riche trésor de Rïazan, découvert en 1887.[1] Fort bien conservées, ces boucles d'oreilles qui sont le meilleur spécimen du genre, se rapprochent le plus des boucles d'oreilles en or, rehaussées de dessins d'émail. Le kolt qui ne mesure pas plus de 45 millimètres de diamètre, est encadré d'une bordure de petites boules soufflées enfilées sur des fils métalliques et ayant un diamètre de 6 centimètres; de chaque côté, deux oiseaux aux queues enlacées; finement ciselés sur fond niellé, ils ont la tête tournée vers un lis formé par le même entrelac; tout autour un fin rinceau de pampres. 5° Les boucles d'oreilles du trésor du district d'Epiphane (gouvernement de Toula), trouvées en 1881 et appartenant au même type,[2] sont ornées de deux griffons enlacés.

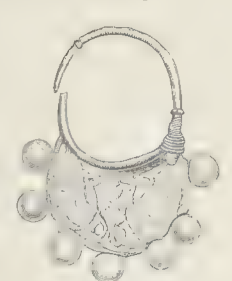

Fig. 107.
Boucle d'oreille de Pannonie, au Musée de Pesth.


Fig 108. Idem.

Ainsi donc le sujet le plus communément représenté sur les boucles d'oreilles russes en émail est une plante ou une fleur flanquée de deux oiseaux. Le motif principal, de même que les Eros et les Génies ailés de l'antiquité, repose sur un objet qui flotte dans l'air, qui est suspendu. Les anciennes boucles d'oreilles russes comme les boucles d'oreilles barbares du Moyen-Age offrent de nombreuses figures d'oiseaux, plus ou moins artistiquement présentés. Elles sont surtout très-fréquentes sur les petits écussons en forme de croissants. En voici quelques exemples:

Sur une paire de boucles d'oreilles en forme de croissant, provenant de tombeaux pannoniens (fig. 107, 108), les petits écussons d'or sont ornés

[1]) Au Musée du gouvernement de Rïazan dirigé par la Commission scientifique des Archives.
[2]) Au Palais des armes de Moscou, n° 9491.

d'oiseaux gravés de chaque côté de branches d'arbre et d'une fleur. La bordure du kolt ressemble à une rangée de perles.[1]

Non loin de Korsoun (gouvernement de Kiew) on a trouvé une boucle d'oreille en cuivre avec deux oiseaux de chaque côté d'une fleur.[2]

On voit également deux oiseaux aux ailes dressées aux côtés d'une perle bleu foncé, sur une paire de boucles d'oreilles en argent en forme d'anneaux munies de pendeloques en forme de disques ajourés et ornés de petites boules en argent et d'émail multicolore. Ces boucles d'oreilles ont été trouvées sur le territoire du gouvernement de Twer.[3]

Ces pièces nous offrent des types depuis la période des migrations jusqu'au XIVme siècle inclusivement. Ce qu'il y a d'intéressant en elles, c'est la reproduction d'une pensée artistique du monde antique. Il serait superflu d'insister davantage sur ce point : il suffit de rappeler les reliquaires sacrés des églises en forme de colombes suspendues, les colombes tenant dans leurs pattes ou dans le bec des couronnes votives etc., motif decoratif très-employé dans les églises de Byzance depuis le VIIIme jusqu'au XVme siècle. Mais il est important de constater que ce furent les anciens originaux de Byzance qui donnèrent leur empreinte même aux produits du Nord le plus lointain. C'est ainsi que les magnifiques boucles d'oreilles de Perm en forme d'anneau avec un oiseau au centre qui tient une perle dans son bec, datent des IXme—XIIme siècles et sont imitées de modèles byzantins. Les oiseaux représentés ici appartiennent généralement à la famille des pigeons; leurs plumes multicolores annoncent des espèces rares, importées de la Perse ou des Indes. Effectivement les Indes envoyaient des oiseaux chanteurs à Byzance et à l'Europe barbare déjà au temps de Jean Chrysostome.[4]

Mais le motif purement antique fut mêlé de bonne heure avec des éléments empruntés à la mythologie et à la poésie mystique. Les oiseaux placés par couples sur les côtés de l'arbre symbolique ont un caractère tout aussi sacré que les oiseaux phantastiques à deux têtes. Les colombes et les perroquets ne devinrent que plus tard motifs décoratifs, au même titre que les aigles héraldiques, l'ancien „oiseau Sirène“ etc.

---

1) Elles sont conservées au Musée National de Pesth.

2) Comte A. A. Bobrinsky, *Kourgani bliz mestetshka Sméli*, St-Pétersbourg, 1887, p. 147, planche VI, 8.

3) Elles sont conservées au Musée de Twer, nº 1761. Voyez la publication périodique *Drevnosti (Traveaux de la Société archéologique de Moscou)* (en russe), tome XI, Ire partie, p. 41, planche.

4) Jean Chrysostome, *Opera*, édition Migne, V, p. 467.

Représentation de l'oiseau Sirène.

Une question archéologique fort intéressante ce sont les figures d'oiseaux du paradis, dits Sirènes,[1] que l'on rencontre fréquemment sur les kolti. Des êtres mythologiques, moitié femme moitié oiseau appliqués à la parure féminine sont chose toute naturelle sous le rapport du motif fondamental; mais ces représentations au sens symbolique ont toujours quelque chose d'inexplicable. Ce n'est pas sans raison que les Sirènes sont remplacées sur les kolti, sur les broches et les fibules par l'image de la Femme mystérieuse couronnée.

La conception de ces êtres fantastiques se développa dans l'imagination populaire de l'ancienne Asie bien avant qu'elle n'arrivât sous le nom de Sirène à Parthénope dans l'Italie méridionale. De nombreux monuments nous en donnent la preuve. Mais l'archéologie n'a pas encore étudié scientifiquement ce type dans l'Orient antique, et si nous voulions examiner la question sous toutes ses faces, nous serions obligés de nous engager sur un terrain qui dépasserait de beaucoup le but que nous nous sommes proposé.

C'est ainsi que deux très-belles anses en bronze fondu d'un vase assyrien ou perse, trouvé à Wan en Arménie, ont exercé longtemps la sagacité des archéologues.[2] Ces anses ont la forme de bustes d'hommes vus en raccourci, la tête rejetée en arrière; la chevelure qui tombe sur les yeux en pointe forme une sorte de perruque formée de six grosses boucles. Du torse partent deux ailes et une queue d'oiseau déployé en éventail; les mains sont collées aux ailes; un anneau est fixé au dos. Quel est le sens symbolique attaché à cet être mythique? A quelle conclusion peut-on arriver en comparant les nuances du style entre les antiquités égyptiennes et celles de l'Asie Antérieure? Autant de questions auxquelles nous ne nous croyons pas compétent ni obligé de répondre conformément à la tâche que nous nous sommes imposée ici. L'on a fait observer d'une manière générale que l'abondance de figures d'animaux fantastiques appliqués à la décoration dans l'art

---

1) Voyez sur la relation qu'il y a entre les Sirènes et les kolti la glose que Miklositch dans son *Lexicon palæoslovenico-græco-latinum*, Vindobonæ, 1862, considère comme un *vocabulum dubium*: Kolp: Kolpi in margine explicat vocabulum Siriny, Esai, 43, 30, op. 2, 1, 117.

2) Elles se trouvent actuellement au Musée de l'Ermitage. Voyez *Bulletin de l'Académie Impériale de St-Pétersbourg*, vol. XVI, 1871, nº 1, p. 462 et suiv., fig. 405 et 406. Voyez aussi le *Commentaire* de W. W. Stassow, ibid., p. 528—548. Comparez les figures sous les bras d'un siège d'une déesse dans l'ouvrage de Place: *Ninive, Sculptures du rocher de Maltai*, planche 45, et sur le cylindre de Khorsabad, planche 76; comparez: Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, II, p. 584.

égyptien, bien que conforme au zoomorphisme de la mythologie égyptienne, révèle une industrie d'imitation, née d'un échange de produits entre l'ancien Egypte et l'Asie Antérieure. Souvent la légende concernant une divinité ne prend point naissance dans l'endroit où celle-ci a été incarnée dans une forme quelconque; cette légende naît, au contraire, là où cette forme, comme saisie au passage, parce qu'elle correspond à des idées, à des superstitions locales, est aussitôt appliquée à la décoration, et provoque, par suite, des conceptions poétiques arbitraires et des hypothèses sur son origine.

C'est là toute l'histoire des formes symboliques de la mythologie figurée de la Grèce et en particulier des Sirènes. Nous nous rallions absolument à l'opinion très-judicieuse de Léon Heuzey[1] qui soutient que les imitations populaires ou plutôt les figurines imitées de l'Egypte par les Grecs (et nous pourrions ajouter : par les Perses, ainsi que par les populations de l'Asie Centrale, des côtes de la Mer Noire et du Caucase) trahissent souvent des fautes involontaires contre la nature, la signification et même le sexe des personnages. Les artistes voient parfois des femmes là où l'original représente une tête d'homme rasée, avec une barbe postiche, avec les cheveux serrés dans un bonnet de toile. De là cette confusion de sexes dans les Sphinx et les Sirènes de la Grèce. Il y a même une statuette cypriote en calcaire[2] qui représente, pour employer le terme russe, un Sirine barbu et non une Sirène grecque. S'il est exact, en outre, que l'épervier à tête humaine personnifiait l'âme chez les Egyptiens, le prototype devait être des deux sexes ou plutôt masculin. Un bas-relief lycien qui a fait partie d'un tombeau prouve que la légende sur les Sirènes reçut de bonne heure droit de cité dans l'Italie Méridionale. Nous y voyons une Syrène qui joue de la double flûte; c'est la Muse funèbre de la mythologie et de l'art antiques. Le rôle des Sirènes dans l'art ancien a été très-sérieusement étudié[3] et il nous semble inutile d'y insister davantage à cette place. Mais il nous paraît difficile d'adopter la conclusion de ces études d'après laquelle les Sirènes de la mythologie grecque proviendraient de l'Italie Méridionale, en dépit de

[1]) Heuzey, *Catalogue des figurines antiques de terre-cuite au Musée du Louvre*, Paris, 1882, p. I, 7—8, 12. Pour expliquer le sens de ces monuments et de leurs prototypes, l'auteur, de même que les anciens investigateurs, désigne, cependant, la divinité féminine Sémiramis (quelques autres — Astarte).

[2]) Perrot et Chipiez, *Histoire de l'art dans l'antiquité*, III, p. 599, fig. 410. L'auteur fait allusion aux dispositions que les Sirènes avaient pour la musique. Elles tiennent une flûte de Pan.

[3]) Par Stephani, membre de l'Académie Impériale des sciences de St-Pétersbourg, dans les *Comptes-rendus de la Commission Impériale archéologique de St-Pétersbourg*, année 1866, p. 10—66.

leur origine orientale que nous venons de démontrer. D'ailleurs (fait important à noter pour nous) la Sirène antique avait l'aspect tantôt d'une grive, tantôt d'une autruche, d'une poule etc., contrairement au Sirine, oiseau du Paradis que l'imagination populaire aimait à se représenter revêtu d'un plumage éclatant et superbe et dont l'habitat devait être une contrée orientale quelconque. Il est enfin bien difficile de soutenir qu'il y ait un rapport entre les dispositions que les Sirènes auraient eues pour la musique et la vertu prophylactique qu'on se plaisait à leur attribuer; nous savons en effet que leur image se rencontre fréquemment sur les amulettes gréco-égyptiennes, sur les boucles d'oreilles grecques et sur les terres-cuites déposées dans les tombeaux.[1] Il est plus probable que ces images n'étaient que la reproduction d'une vieille représentation asiatique de l'âme; nous devons reconnaître du reste que cette hypothèse a été singulièrement obscurcie par la légende.

Par conséquent, lorsqu'on compare les monuments avec les données que nous fournissent les textes, on se demande tout naturellement si, d'une part, le type spécial de Sirène dont parlent les écrivains et, d'autre part, ce type d'oiseau fantastique à tête humaine que l'on voit sur les monuments et qui reste inexpliqué, ne sont pas deux choses absolument distinctes? Si nous admettons que le premier type mythologique de Sirènes a une forme féminine, nous pouvons considérer l'autre, celui qui est désigné en russe par le mot masculin Sirine (oiseau du Paradis), comme un type masculin. La mythologie et les monuments de l'art païen nous renseignent exactement sur la forme, la signification et le caractère des Sirènes. En littérature elles désignent toujours diverses espèces d'attraction féminine, généralement funestes.

Elles sont, en outre, le symbole de l'éloquence, de la persuasion et de l'entraînement exercé par la musique; enfin elles personnifient les cantatrices de théâtre, la poésie, le caquetage féminin etc. Au contraire, l'oiseau inconnu de l'Orient vivait, pendant des siècles, dans la région mystérieuse des êtres populaires et l'âme des défunts s'identifiait avec lui. Sans devenir l'objet d'une légende littéraire, il reparut au Moyen-Age, en Orient, sous l'aspect de l'oiseau du Paradis. Ce type est en contradiction avec la Sirène séductrice et funeste de l'Occident, qui, après avoir perdu la forme d'oiseau, devint une sorte de femme marine. La Sirène-oiseau est souvent, il est vrai,

[1]) Voyez *Comptes-rendus de la Commission Impériale archéologique de St-Pétersbourg*, 1865, planche VI, 9, et 1866, planche 45, p. 65—66.

décrite dans les Physiologues, mais nous ne savons au juste si elle était comprise au nombre des Volucrarii ou bien parmi les Dubia animalia consacrés déjà par les textes classiques et qui figurent dans les Bestiaires avec le Phénix, les Satyres et les Faunes. Les moralistes qui se servent des fables et des légendes pour en faire des lieux communs, des comparaisons de rhétorique et des allégories, ont transformé, au Moyen-Age, les Sirènes en pécheresses aux charmes séducteurs et aux entraînements hérétiques.[1] C'est avec cette signification que les Sirènes apparaissent plus tard dans les sculptures de l'art gothique des cathédrales de l'Occident,[2] et, sous cette nouvelle forme fantastique, elles n'ont rien de commun avec les belles femmes-monstres marins de l'antiquité.[3]

Il est possible, en outre, que, le mythe primitif antique des Sirènes étant tombé en oubli, on ne se soit plus souvenu à un moment donné que σειρήν était du féminin, et que, passant sur le terrain slave, ce mot se transformât en Sirine, pour désigner non plus un être fantastique du sexe féminin, mais bien le Sirine (oiseau du Paradis). Pour en arriver là, il faut que, par suite du procès de transformation mythologique, on ait déjà donné, à Byzance même, une forme déterminée à cet oiseau fantastique; car son image revient très-souvent dans l'intervalle compris entre le IXme et le XIme siècle à l'époque où les ouvrages des Physiologues grecs, qui malheureusement nous sont inconnus, étaient très-répandus. L'oiseau à tête d'homme couronnée ou l'oiseau du Paradis au plumage bigarré mais sans couronne, tels sont les deux types qu'on rencontre invariablement dans les miniatures des manuscrits comme dans les peintures murales (voyez par exemple le plafond de la chapelle Palatine de Palerme). Nous ne pouvons pas donner de témoignages écrits bien précis à l'appui de ces déductions.[4]

1) Gidel, *Nouvelles études sur la littérature grecque moderne*, Paris, 1878, p. 401—443.

2) Cahier et Martin, *Nouveaux mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature sur le Moyen-Age*, Paris, 1874, I, p. 127.

3) Sur le fond de deux coupes de bronze, dont l'une est au Musée de Helsingfors (nº 1436, voyez Aspelin, *Antiquités du Nord Finno-Ougrien*, Helsingfors, 1877, p. 301, nº 1615), l'autre au Musée de Worms, provenant de l'église St Paul, voyez le Catalogue de Weckerling, on voit le dessin de deux oiseaux à tête de femme, avec une petite couronne. Ces oiseaux sont d'un type à peu près identique, et la gravure en est également grossière.

4) Reiske a posé, sans toutefois la résoudre, la question de savoir si les Grecs ou, tout au moins, les Byzantins, n'attachaient pas d'autre sens au mot σειρήν. Dans ses *Commentarii ad Constantinum*, p. 689, il fait rapporter le mot κατάσειστα au mot σειρῆνες dans un vers de l'Anthologie, où il croit σειρῆνας *esse corollas dependentes aut prandeas* et les range dans la catégorie des pendeloques, des colliers de perles etc. (σεῖα, σειρὰ, σεῖστον etc.). Mais ce vers de l'Anthologie (Reiske *Anthologiæ Græcæ a Constantino Cephala cond. libri III*, Lipsiæ, 1754, *Carmen* 674) et dans l'édition suivante de Brunck avec commentaires de

Dans l'ornement des manuscrits arméniens nous rencontrons souvent, dès le XIVme siècle des figures de Sirines à tête d'homme, tantôt nue, tantôt coiffée d'un bonnet phrygien ou d'une couronne.[1] On voit encore plus souvent, dans les dessins et dans les broderies populaires russes, des oiseaux du Paradis accotés à une fleur ou à un palmier, avec une couronne royale dentelée et bordée d'hermine. Parfois ils sont représentés au milieu d'une grosse fleur semblable à un tournesol, ou bien entre deux femmes, vêtues d'un costume ancien, coiffées d'un bonnet phrygien et tenant une fleur à la main.[2] Sans remonter aux sources asiatiques, nous pouvons admettre que ces motifs d'ornements, comme beaucoup d'autres analogues, ne sont qu'une reproduction de types populaires orientaux-byzantins, dont nous pouvons nous faire une idée générale depuis ces dernières années seulement, grâce aux costumes coptes.



Fig. 109. Le Sirine sur un médaillon émaillé du vêtement du métropolitain Alexis.

Le Sirine apparaît avec une couronne de feuilles, un voile brodé sur la tête et une riche queue de paon, sur les bratines (coupes russes).[3] Les figures du Sirine apparaissent aussi parfois sur des médaillons émaillés : c'est ainsi, par exemple, que le dessin 109 nous offre une figure de ce genre sur le vêtement du métropolitain Alexis, conservé au monastère Tschoudow, à Moscou.[4] Mais ce sont particulièrement certaines monnaies russes anciennes qui nous offrent l'image de ces oiseaux

Jacobs. Leipzig, 1794, III, p. 50, qui lit : Στᾶλαι, καὶ σειρῆνες ἐμαὶ, καὶ πένθιμε Κρωσσέ etc.) ne mentionne évidemment que les Sirènes, Muses du deuil et de la musique funèbre et nullement les *tænia* et les guirlandes tressées (comme le pense Reiske, p. 197—198). En réalité σειροῦν signifie garnir les vêtements de franges ; σειρώτρια est une femme qui frise ses boucles tombantes ; σειρά veut dire à la fois chaînes et colliers ou cordon de perles pendant. Nous ne savons au juste si dans Hésichius, les chitons transparents sont appelés σιρῆναι par allusion aux rubans ou bien aux Sirènes enchanteresses, ni si le verbe allemand *zieren* vient de σειροῦν etc. L'illustre commentateur se laisse souvent entraîner bien loin par sa passion des comparaisons.

[1]) W. W. Stassow, *Les manuscrits arméniens et leur ornementation* (en russe) dans le *Journal du Ministère de l'Instruction Publique*, pour 1886, planche 28, 30.

[2]) W. W. Stassow, *L'ornement national russe* (texte en langue russe), St-Pétersbourg, 1872, planche 45, 46 à 75.

[3]) Filimonow, *Description du Musée de Korobanow* (en langue russe), Moscou, 1849, 2me partie, planche VI, 1.

[4]) Ce dessin est emprunté au *Sbornik obshestwa drewne-rousskowa iskoustwa (Recueil de la Société de l'ancien art russe)*, Moscou, 1876, Annexe aux protocoles, p. 117.

fantastiques; le revers de ces monnaies sont alors ornés d'emblêmes extrêmement anciens.[1] Sur une monnaie du prince Wassili Wassiliévitch l'Aveugle (1425—1462) le sujet est le plus clairement indiqué. Le Sirine a ici la forme d'un gros oiseau à tête de femme vue de face; il a une couronne et deux ailes, dont l'une baissée et l'autre dressée. L'oiseau est de profil, sa queue ressemble à un gouvernail. Toute cette composition diffère par conséquent de celle de nos boucles d'oreilles. Sur deux pouli (monnaies) de cuivre de Moscou nous retrouvons la même figure; mais les ailes ont déjà ici une forme héraldique, comme celles de l'aigle et la queue se termine par une volute en forme d'un *S* latin. Deux autres pouli représentent le même type volant et de profil, d'après un schéma conventionnel qui rappelle surtout les haut-reliefs et en général les ornements formés d'animaux des XIIIme et XIVme siècles.

Notons, en outre, une monnaie très-curieuse du prince Andreï Théodorowitch de Rostow (1371—1380) : on y voit un médaillon renfermant une tête de femme, encadrée de volutes et de grosses tresses. C'est absolument, à notre avis, la reproduction de la Gorgone. Sur le fond, un nœud symbolique ciselé.

De ce que nous venons de dire il est permis de conclure que l'ancien art russe avait emprunté des figures, semblables aux Sirines, aux talismans et aux amulettes préservatives d'autrefois. Par conséquent l'image du Sirine sur les boucles d'oreilles ne joue pas seulement un rôle purement décoratif; il a encore un certain sens mystique.

Très-souvent figurés dans l'art, les Sirines (oiseaux du Paradis) ne sont pas moins souvent mentionnés dans les diverses légendes et dissertations apocryphes de la littérature religieuse. Ainsi par exemple dans la Légende sur les trois moines, dans le Voyage de Zossima chez les Rakhmani, dans le Mandement de l'archevêque Wassili de Novgorod à l'évêque Théodore de Twer, enfin dans les Chronographes et dans les Alexandréides. Le chronographe manuscrit du prince P. P. Wiazemsky[2] en parlant du Paradis oriental, s'exprime en ces termes : „Là vit un oiseau au beau ramage et qui parfois séjourne sur cette terre. Cet oiseau s'appelle

[1]) Nous devons ce détail à notre numismate renommé le comte J. J. Tolstoï. Ces dessins de monnaies sont décrits d'après des spécimens de sa collection.

[2]) D'après l'édition de la *Société des Amis de la littérature ancienne manuscrite* (en russe), St-Pétersbourg, 1878—79, p. 71—72.

Sirine; on l'appelle oiseau du Paradis à cause de la douceur de son chant. Son chant est tellement doux que l'homme qui l'entend chanter oublie tout autour de lui, le suit, puis tombe épuisé et meurt." La même légende rapporte l'origine de deux êtres semblables vivant dans le Nil miraculeux: „Dans le Nil on rencontre deux bêtes aux formes humaines. Jusqu'au nombril l'une est un homme, l'autre une femme; à partir de là ce sont des oiseaux. L'homme a les doigts rouges et les cheveux noirs, la femme la figure noire et les cheveux noircis; ils n'ont point de poils sur la poitrine; on les appelle Sirines au doux chant etc." Dans les légendes relatives aux campagnes d'Alexandre le Grand, légendes dites Alexandréides,[1] on raconte que le roi était arrivé „au bout de la terre," dans un endroit obscur, riche en or et habité par deux oiseaux pareils aux hommes, qui lui adressèrent la parole d'une voix humaine et lui montrèrent le chemin des Indes, de „la Ville du Soleil". La miniature qui correspond à ce passage représente trois Sirines, des oiseaux à tête de femme avec une longue chevelure ondulée et une couronne royale. Vient ensuite un passage explicatif où il est dit que la rencontre a eu lieu au pays d'Edem ou dans son voisinage, où vivait le père des hommes Adam; car, dit-il, je rencontrai les deux oiseaux-hommes qui me dirent: „Alexandre, roi du monde entier, tu ne peux pénétrer dans ce paradis et tu ne peux le voir; il est hérissé d'armes et entouré de flammes."

Les images populaires russes représentent le Sirine avec la couronne mais sans nimbe rayonnant, et avec une queue de paon non éployée, contrairement à l'oiseau dit Alkonos, également à figure humaine et qui, outre ces particularités, tient une fleur de la main droite, „car l'Alkonos rapporta cette fleur du Paradis."[2] L'inscription qui est au-dessous dit: Efforcez-vous, efforcez-vous, afin d'entendre le chant des oiseaux paradisiaques." Sous le Sirine, perché sur un arbre de fantaisie, on lit la légende: „Oiseau du Paradis, nommé Sirine; sa voix est forte; il habite le Paradis de l'Orient, il fait entendre continuellement un chant magnifique, annonce aux bienheureux des joies futures et s'envole parfois pour venir nous visiter sur terre.... Aucun homme ne peut entendre sa voix, car quiconque l'aura entendu quittera la vie etc."

[1]) Edition de la *Société des Amis des monuments de l'ancienne littérature manuscrite*. 1887. 2me fascicle, p. 154-155 et 177.

[2]) D. A. Rowinski, *Images populaires de la Russie* (en russe), St-Pétersbourg, 1881, volume I, p. 484 et atlas. Voyez les anciens monuments ornementés russes annexés aux notes de l'auteur.

Il faudrait se livrer à une étude toute spéciale pour expliquer l'origine de tous les types et détails de Sirines représentés sur les boucles d'oreilles russes. Il nous suffira de dégager les traits artistiques du seul spécimen que nous ayons dans le présent ouvrage, planche 21. Nous sommes ici en présence de deux Sirines jeunes, à la chevelure longue et bouclée, affrontés et accotés à un arbre. Ils sont coiffés d'une couronne, semblable à un petit bonnet asiatique de couleur, orné d'une escarboucle au centre et de deux pierres foncées sur les côtés. Le corps d'oiseau commence à partir du cou; il n'a point de seins; les plumes du torse, d'un bleu foncé parsemé de petites écailles blanches formant trois zones, constituent une sorte de cuirasse. L'une des ailes a l'aspect d'un bouclier du Moyen-Age; elle est baissée, l'autre est éployée; le corps bleu foncé est parsemé de perles; la longue queue de paon n'est pas ouverte.

Entre les Sirines se dresse le sommet d'un arbre en guise de lis; il semble être planté dans un anneau bleu turquoise; sur d'autres arbres fantastiques de cette espèce, cet anneau forme ordinairement un nœud particulier du tronc. En comparant les différents types d'arbres symboliques dans l'art byzantin et dans l'ancien art russe, nous arrivons à cette conclusion qu'il faut chercher leur origine dans la Perse des Sassanides,[1] d'où il passa, vers le IIIme ou le IVme siècle de notre ère dans les industries romaine et byzantine. C'est ainsi que, dans le fameux camée représentant la chasse de l'empereur Constantin, il y a des arbres dont le sommet affecte absolument la forme d'un lis. Sur d'autres médaillons de la même planche 21 ce sommet a la forme d'un bouton non épanoui. La comparaison des dessins de divers arbres de cette espèce nous amène à penser que cet arbre devait représenter à l'origine le palmier,[2] et que l'art byzantin en particulier, suivant en cela divers usages, avait choisi ce palmier pour son arbre symbolique. Il en a conservé jusqu'à un certain point la forme, dans le dessin du tronc comme dans celui des branches. On peut le constater sur les branches inférieure et supérieure du kolt de la planche 21, entre lesquelles deux petits oiseaux becquètent ses fruits. Très en faveur à

[1]) Il n'est pas nécessaire d'étudier tout au long le plus ancien type d'arbre dans les arts assyrien et babylonien, les faits qui s'y rapportent étant trop connus.

[2]) Il est bien difficile de distinguer les différentes espèces de plantes représentées dans l'art byzantin. Ainsi, par exemple, la feuille qui figure dans les ornements des *Canons*, de chaque côté de l'arc, n'est point une feuille, mais un cyprès que les miniaturistes russes ne connaissaient pas et dont ils ont fait une feuille.

Rome[1] et dans l'ancien art chrétien, le palmier l'était encore bien plus chez les Byzantins qui en avaient fait non seulement l'arbe sacré par excellence, mais encore un emblême très-souvent usité dans la décoration. On comprend très-bien comment l'Arbre de Vie devint une palme victorieuse dans l'art sinon dans la littérature.[2] Cette image ressemble aussi peu à un palmier véritable que les arbres merveilleux des légendes bouddhiques au tronc rouge en forme de quadrupède, aux feuilles d'or et d'émeraudes, aux fleurs faites de pierres précieuses, au sommet en guise d'oiseau, au ciel constellé de perles, arbres ornés à l'intérieur de soleils, de lunes, d'étoiles et d'oiseaux d'or, ressemblent peu aux arbres naturels. Cependant ces arbres merveilleux sont fréquents dans la décoration populaire dont les procédés techniques sont pauvres, mais l'imagination et la composition très-riches.

Dans le cas actuel, nous avons devant les yeux un trône couleur perles blanches, un anneau bleu turquoise à la genouillée, un fruit ressemblant à une pomme de pin bleu foncé à la cime, et des branches à raies multicolores semblables à celles des oiseaux paradisiaques qui becquètent les fruits de cet arbre. C'est un arbre symbolique, idéal, merveilleux ou enchanteur qui n'existe que dans l'imagination populaire et sur lequel, comme il est dit dans La campagne d'Igor,[3] le poète saute comme un rossignol et chante les temps passés et présents. Il s'est produit, en effet, dans tous ces produits artistiques une double transformation : des traditions, vieilles de plusieurs siècles, sont venues d'abord de contrées lointaines, en fondant et généralisant des conceptions mythologiques apparentées; puis, placées dans un milieu nouveau, elles créent une vie nouvelle qui à son tour donne naissance à de nouvelles légendes et transforme de simples figures de rhétorique en images plastiques et palpables. Au-dessus de l'arbre indien s'étend une voûte céleste toute en perles; ici le corps lui-même des oiseaux du Paradis forme avec ses plumes une voûte bleu foncé garnie de perles; là

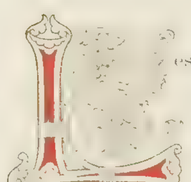
[1]) Le palmier figure sur nombre de plaquettes d'argent (sorte d'*ex voto*) trouvées en France (65 près de Vichy dans le département de l'Allier seul), en Angleterre et en Allemagne. Elles sont généralement consacrées à Mars et à d'autres divinités. Voyez sur ce palmier le traité remarquable de Victor Hehn: *Kulturpflanzen und Hausthiere in ihrem Uebergang aus Asien nach Griechenland und Italien, sowie in das übrige Europa*, Berlin, 1883.

[2]) L'Arbre de Vie n'est pas le figuier ni la vigne, „mais le Christ et le Saint-Esprit", comme le déclare la *Paleïa historitcheskaïa (Paloïa historique)*, éd. André Popow, Moscou, 1881, p. 5. L'arbre de Salomon qui se compose de trois arbres réunis plantés par Abraham, ibid., p. 49. Voyez p. 59 pour celui de Jacob à trois cimes.

[3]) Epopée nationale russe du XIIme siècle.

l'arbre est fait d'oiseaux et d'animaux formant un tronc noueux; ici la queue de l'oiseau est ornée de lierre, et ses ailes, comme ceux des anges, brillent de toutes les couleurs de l'arc-en-ciel. Plus la parure et l'ornement des anciens Grecs étaient parfaits au point de vue artistique et plus ils étaient significatifs; de même nos boucles d'oreilles représentent la fleur de l'art néo-grec avec un sens symbolique. En passant chez un peuple moins civilisé, elles ont perdu leur caractère décoratif; elles y ont déjà dû faire place aux formes-idées. Voilà pourquoi les ornements disséminés sur nos boucles d'oreilles ont, pour qui veut étudier l'ancien art russe, une grande importance tant au point de vue général et absolu qu'au point de vue religieux; ils sont conformes aux idées et aux conceptions plastiques et populaires, qui ont été créées et évoquées par l'art byzantin et son ornementation.

Chaînes émaillées.


es kolti représentés à la planche 21, appartiennent à la plus ancienne époque de l'art de la Russie Méridionale. La technique de ces objets confirme d'une manière encore plus évidente leur origine purement russe ancienne. Ces objets (et c'est là un point important à noter) ressemblent d'ailleurs, comme sujet, comme style et comme ornementation, au collier de la même planche. Bien que nous ne possédions qu'un fragment (six morceaux) de cette chaîne, un heureux hasard nous a conservé sur trois de ces morceaux la chaînette du dos, et sur les trois autres, l'anneau formant fermoir, ce qui nous permet de nous faire une idée de l'ensemble de cette pièce. Les images des plaquettes indiquent la position relative de ces plaquettes sur la poitrine, car elles indiquent le côté droit et le côté gauche (comme c'est d'ailleurs très-fidèlement démontré par la planche), en descendant du cou sur la poitrine. Par conséquent on ne peut douter de ce que nous avons devant nous un fragment d'un collier qui partait du cou.

On a trouvé des chaînes analogues : 1° En 1887, à Kiew, sur le terrain du couvent S[t] Michel (voyez plus haut). Cette pièce très-complète se compose de 20 plaques rondes et creuses, à deux faces, attachées dans le dos au moyen d'une chaînette fortement soudée, et sur le devant par les deux bouts de cette chaînette qui se termine par deux petits anneaux où étaient suspendues des pendeloques qui manquent actuellement. Sur la face des plaques sont représentées des figures d'oiseaux en émail, à la tête bleu turquoise,

au plumage bleu foncé, aux ailes blanches, du même type que sur le collier de la collection A. W. de Zwénigorodskoï. Ces plaques alternent avec des ornements folliformes rangés en croix. 2° Parmi les objets trouvés en 1880 à Kiew et que nous avons déjà mentionnés figure un collier en or, comprenant 12 plaquettes dans le rang inférieur (sur la poitrine) et 8 dans le rang supérieur (dans le dos). C'est la seule pièce qui se soit entièrement conservée. Les deux feuilles minces de la plaquette sont soudées à un cercle commun; les différentes parties sont maintenues au moyen de charnières, comme dans le collier de la collection A. W. de Zwénigorodskoï. Ce mode d'attache ou charnière est toujours placé en dessus ou en dessous ou sur le côté de l'image (ici c'est un oiseau), mais de manière à ne pas nuire à l'effet qu'elle doit produire. Les oiseaux alternent avec des lis épanouis ou des pétales de fleurs rangées en croix. Les émaux employés pour les oiseaux (des perroquets?) sont : pour la tête le bleu turquoise, pour le cou le blanc, pour le corps le bleu foncé avec des points de perles, pour la queue, qui est longue, le bleu foncé. Le procédé technique est de tous points analogue à celui de notre collier. 3° Dix plaques d'une chaîne semblable, provenant de Kiew et appartenant à la collection du comte Ouwarow à Poretschié. On y remarque aussi des oiseaux avec de petits écussons en forme de palmettes encadrées dans quatre petits médaillons, alternant avec des palmettes semblables et des lis contenus dans quatre petits triangles.

D'autres plaques de colliers, non formés d'anneaux et qui faisaient partie, dans les temps les plus reculés, de la parure des princes, ne sont pas habituellement émaillées, mais ciselées; les ciselures des plaques de face représentent d'ordinaire des croix ornementées etc. Ces plaques elles-mêmes ont d'ailleurs généralement aussi la forme d'une croix décorative propre à Byzance. Tel est le collier-chaîne, découvert en 1868 dans la partie vieille de Rïazan.

L'Ermitage Impérial possède un collier fait de plaques semblables, qui a été trouvé à Kiew, on ne sait à quelle époque. Cette pièce est incomplète (elle ne comprend que 23 plaques, les chaînettes de liaison manquent); mais elle est d'une exécution artistique réellement remarquable. C'est, sans aucun doute, un travail byzantin. Chaque plaque est ornée, sur la face, d'émaux fins et toujours variés. Il n'y a de figures d'oiseaux que sur deux plaques; les autres dessins, de même que dans les petits médaillons (drobnitzy) des poroutschi (bracelets en étoffe) du métropolite Photius (voyez plus haut) affectent différentes formes décoratives, telles que petites croix, denticules,

lis et autres fleurs cruciformes, feuilles à quatre lobes etc. Ce précieux monument, fut-il même exécuté en Russie, est probablement l'œuvre d'artistes grecs; en effet l'exécution en est très-sûre et les couleurs d'une grande pureté.

La technique et le caractère artistique des anciens émaux russes sont si intimement liés qu'on ne peut étudier l'une sans l'autre; cette étude doit commencer par le grand kolt de la collection A. W. de Zwénigorodskoï et finir par la chaîne. Le principal indice local des ouvrages de Kiew est un fort alliage d'argent. Si l'on regarde dans l'intérieur à travers l'entaille, on constate que l'argent est très-oxydé dans les alvéoles; l'or poli est extérieurement d'une couleur jaune pâle avec des reflets verdâtres. Ensuite les alvéoles sont relativement profondes et ne sont pas d'une exécution aussi fine que dans les ouvrages byzantins. A première vue le dessin semble être byzantin; mais une certaine lourdeur des figures et une composition maladroite annoncent un artisan russe. Cependant, même dans le dessin, quiconque connaît la manière byzantine, reconnaîtra que les contours des Sirines ne sont pas purement grecs; les cous d'hommes et d'oiseaux sont mal proportionnés, les queues d'oiseaux sont d'une longueur démesurée etc. A cette imitation un peu lourde de modèles byzantins vient se joindre une technique inexpérimentée. L'émail vert du nimbe est plus que foncé, il est opaque. Le ton de cire pâle des carnations a des reflets d'un rouge rosé. Quoique le kolt soit admirablement conservé, l'émail rouge est le seul qui présente une surface bien pure et vitreuse; les autres émaux, le lilas, le blanc, le bleu turquoise et même le bleu foncé qui généralement est le plus durable, sont pâles et décomposés. C'est le bleu turquoise qui a le plus souffert; il a pris avec le temps des tons gris cendrés; ce bleu est trop pur dans notre chromolithographie. Le revers du kolt avec ses lourdes figures d'oiseaux, ses branches d'arbres impossibles pour un artiste byzantin et surtout la composition disgracieuse de toutes les scènes, peut encore moins passer pour un travail byzantin. Seule l'analogie donne la possibilité de reconstituer le sens des branches courbées.

Il résulte de la comparaison du dessin des deux petits kolti avec le dessin niellé des kolti d'argent mentionnés plus haut que nous sommes ici en présence d'un travail local russe, meilleur toutefois que dans la grande boucle d'oreille. Ici non plus l'émail n'est pas bien pur; il est trouble et le polissage est si imparfait que la surface, au lieu d'avoir le brillant d'un miroir, semble recouverte plutôt d'un vernis de mauvaise qualité. L'émail vert a des reflets cuivrés; les alvéoles ont parfois plus de trois millimètres de profondeur. L'imitation d'un dessin étranger éclate dans la lourdeur des

figures d'oiseaux, dans la disproportion de leurs queues et de leurs ailes, dans le mélange bizarre d'acanthes et d'ornements cruciformes sur l'un des kolti et enfin dans la bigarrure excessive du revers du second. Contrairement au modèle byzantin, les couleurs sont brouillées : c'est ainsi que les sommets rouges des arbres et les fleurs se confondent. Le dessin de la fleur et des ornements (surtout dans le second kolt de droite) est trop compliqué et morcelé en quelque sorte; il rappelle les imitations rhénanes du style byzantin plutôt que ce style même. Partout une surabondance, un luxe excessif d'ornements qui trahit le mauvais goût d'un travail d'imitation.[1]



Fig. 110. Plaquette sur les vêtements sacerdotaux du métropolitain Alexis.

La chaîne confirme notre hypothèse sur l'origine russe de ces objets; bien qu'ils soient identiques aux kolti comme style et comme technique, ils n'en sont pas moins une véritable parure populaire russe. La chaîne faisait partie d'une parure princière; cela est certain, car elle a été trouvé avec d'autres pièces appartenant à une parure de ce genre.



Fig. 111. Idem.

En Russie les émaux sont employés, au XIme ou au XIIme siècle, pour les ustensiles du culte; nous en avons la preuve dans la reliure de l'évangéliaire de Mstislaw et dans plusieurs croix pectorales (voyez plus haut). Mais la plupart de ces objets sont d'une exécution si primitive et grossière qu'ils rappellent plutôt des émaux barbares que leurs beaux modèles.[2] Dans les petites saintes images qui dès le commencement du XIIIme siècle ornent la face de la reliure de l'évangéliaire de Mstislaw, les bustes des saints

[1]) Le dessinateur de notre planche avait nuancé l'émail blanc sur les kolti et sur la chaîne, bien que cela ne paraisse point sur l'original. Aussi cet émail, par son ton de cire impure frappe-t-il les yeux plus que tout autre.

[2]) Voyez, par exemple, les figures 109 (p. 347), 110 et 111 qui reproduisent des plaquettes émaillées des vêtements sacerdotaux du métropolitain Alexis. *Sbornik obshestwa drewne-rousskowa iskoustwa (Recueil de la Société de l'art ancien russe)*, 1876, annexe des protocoles, p. 47.

donnent, tout au plus, par leur composition une idée des originaux byzantins. Le dessin et les couleurs trahissent, au contraire, un caractère pour ainsi dire médiéval. Et comme la prédominance du rouge clair, du vert clair, du blanc éclatant et du bleu foncé est une particularité des émaux cloisonnés rhénans et des champlevés de Limoges, on ne peut pas ne pas comprendre les émaux russes dans l'histoire du développement de l'industrie du Moyen-Age.

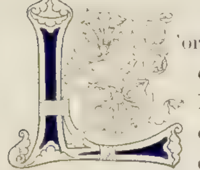
Le groupement des couleurs dans les barmes trouvées à Kiew en 1880 est, au contraire, tout aussi byzantin que le dessin de leurs figures. Ces trois médaillons forment la Déésis : celui du milieu représente le Sauveur; les deux autres Jean le Précurseur et la Vierge. Le Seigneur, bénissant à la manière grecque (mais sans le monogramme sacré), est vêtu d'un himation bleu foncé avec des reflets lilas et d'un chiton vert bordé d'un clave rouge; son nimbe bleu foncé est parsemé de petites croix blanches. L'ovale allongé du visage, le dessin sévère des draperies et le ton de cire jaunâtre des chairs reproduisent on ne peut mieux le schéma byzantin. St Jean et la Vierge ont des nimbes vert clair avec des reflets bleu turquoise; ils sont vêtus d'un maphorion ou félone lilas et d'un chiton vert tirant sur le bleu turquoise. Seuls la monotonie des couleurs, ainsi que les trois clavi rouges du vêtement de dessus de St Jean, enfin le dessin grossier des contours de draperies indiquent que nous sommes là en présence d'un travail russe.

Comparés à ces médaillons, les barmes trouvés à Rïazan en 1822, quoique appartenant sans doute à la même époque, semblent être des ouvrages barbares. Deux de leurs figures, celles de Boris et de Gleb ont, il est vrai, un certain caractère artistique et ne manquent pas d'expression dans leur attitude; elles sont assurément supérieures aux petites saintes images de l'évangéliaire de Mstislaw. Mais la qualité principale de ces émaux qui est le ton vigoureux et profond des couleurs, a entièrement disparu : cet émail est maintenant gris et incolore. Bien inférieurs sont encore à ce point de vue les médaillons ornés d'images de Ste Barbe et de Ste Irène (l'inscription russe porte : O r i n a), ainsi que deux médaillons de la Vierge trouvés également à Rïazan. Ici il est absolument impossible de distinguer les couleurs qui se confondent en un ton pâle verdâtre.

Si nous comparons les émaux russes et byzantins, nous arriverons à cette conviction que les précieux procédés techniques qui furent le résultat de plusieurs siècles d'expérience, ont disparu pour ainsi dire d'un seul coup en passant dans d'autres mains. On eut beau se procurer des matériaux tout prêts, tels que poudre d'émail, filigranes, fils métalliques, etc.; on eut beau

prendre des leçons chez les artistes grecs, le succès ne répondit point à tous ces efforts. Il est évident que la principale difficulté technique consistait à résoudre le problème de la fusion. Rien que sur la surface des émaux russes on lit toute l'histoire d'un long travail infructueux. Le degré différent de fusibilité des couleurs, voilà quel était le grand point : pendant que l'une était déjà entièrement fondue et commençait même à brûler, l'autre entrait à peine en fusion. Les émaux qui fondent lentement produisent, par conséquent, un grand nombre de pores : pour les faire disparaître et obtenir une surface entièrement lisse, on en est réduit à enlever trop de substance; autrement la surface resterait poreuse et, en s'oxydant, serait exposée à s'émietter et à se désagréger. Dans les émaux russes les alvéoles ne sont jamais remplies une seule, tout au plus deux fois, comme dans les émaux byzantins : elles le sont plusieurs fois. Il s'en suit que la couche d'émail est ici très-épaisse; elle l'est d'autant plus que le travail est plus grossier. Les émaux qui entrent facilement en fusion s'enflamment et leurs couleurs perdent de leur pureté. Enfin, dans les émaux russes le nombre de couleurs devient de plus en plus limité; au lieu de nuances douces et délicates d'autrefois, on y emploie de préférence des tons vifs et criards.

Émaux cloisonnés de Géorgie.



L'origine locale des émaux de ce genre saute aux yeux dès qu'on les compare aux émaux imités d'autres pays, tels que la Géorgie, l'Allemagne, l'Italie etc. Prenons un exemple caractéristique. Le monastère de Djoumati en Géorgie, bien connu par son antiquité et qui est consacré aux archanges St Michel et St Gabriel, possédait, il n'y a pas longtemps encore, une grande sainte image (plus d'un mètre de haut) en or avec l'archange St Michel ciselé au milieu.[1] Il est debout, tenant l'épée nue et relevée de la main droite et saisit de la gauche le fourreau. La cuirasse, le manteau de guerre rejeté en arrière, la tunique aux bracelets brodés constituent le costume guerrier

[1] Voyez mon ouvrage : „*Opis pamiatnikow drewnosti w nekotorykh khramakh i monastyrakh Grouzii*“ (*Description des monuments anciens dans quelques églises et monastères de la Géorgie*), St-Pétersbourg, 1890, p. 109 et suiv., fig. 52. Les inscriptions sur les côtés qui donnent les noms d'*Archange Michel* et de *Jésus Navine* — Josué à la même figure indiquent un symbolisme iconographique très-curieux. Dans le rouleau du *Livre de Josué* à la Bibliothèque Vaticane, l'archange est représenté exactement comme sur cette image. Voyez notre *Histoire de l'art byzantin* (texte russe), p. 59.

d'un empereur byzantin des IXme—XIme siècles. Le long de la bordure du cadre courent des pampres et des feuilles de vigne finement ciselés, tout comme sur la sainte image du couvent de Ghélat. Il y a là aussi dix médaillons d'émail : en haut la Déésis, sur les côtés les quatre évangélistes, en bas St Georges et St Démétrius. Les évangélistes ont le regard tourné de côté vers la sainte image. Cette pièce est de la fin du XIme siècle.[1]



Fig. 112. St Georges, martyr, au monastère de Djoumati, en Gourie.

L'inscription géorgienne sur le revers d'argent de l'image contient ces mots : „O toi, Michel, archistratège des armées, daigne intercéder pour moi, Georges Gourieli (Lomkan), éristaw des éristaws et éristaw des Swanes, et pour notre épouse, la reine des reines, et pour notre fils.“ D'après l'opinion de D. Z. Bakradzé, historien de la Géorgie, la ligne des Gouriéli et la dynastie des Dadiani, possesseurs de la Mingrélie et de la Gourie, descend de la maison de Wardanidzé, anciens éristaws de la Svanétie sous Georges II, roi de Géorgie (1072—1089).

Un des médaillons nous montre le buste de St Georges[2] (fig. 112); son nom est écrit en bas en caractères géorgiens; de la main droite il tient une lance, un glaive de la main gauche. Il est vêtu d'un sticharion bleu de ciel à bracelets d'étoffe verts et d'un himation bleu clair avec un tablion rouge. Le dessin imite bien, dans ses traits généraux, la manière byzantine; mais, grossier en somme, il s'en écarte parfois beaucoup et reproduit fidèlement toutes les fautes. Il n'est resté du type byzantin que le schéma général : une chevelure noire ondoyante et l'ovale arrondi d'un visage jeune. Le nez très-gros, les sourcils épais et noirs réunis au-dessus du nez sont, au contraire, les traits caractéristiques du type géorgien et d'un travail local. En outre la coupe des deux vêtements est seule claire; quant aux plis, ils sont faits au

[1]) Bakradzé, *Voyage archéologique en Gourie et dans l'Adtscharie* (en russe), St-Pétersbourg, 1878, p. 261—262, 268.

[2]) Dans la collection du comte A. A. Bobrinsky à St Pétersbourg.

hasard et sans aucun sens. A l'imitation négligée vient encore s'ajouter une grande fantaisie. Ici, comme dans les émaux russes, le tablion est mal représenté : après avoir enveloppé le bras gauche, il est rejeté dans le dos, et semble, par suite, former un vêtement spécial en dehors du manteau.

Mais si, au point de vue du dessin, les médaillons géorgiens se rapprochent sensiblement des imitations russes de modèles byzantins, ils s'en écartent complètement par les couleurs. Là le coloris est terne et gris; ici il est vif et criard; là peu de couleurs, ici il y en a huit à la fois. Dans le premier cas les émaux sont troubles, opaques, décomposés; dans le second ils sont bien translucides, d'une pureté et d'une netteté remarquables et admirablement conservés. On est surtout frappé par les émaux translucides d'un vert émeraude très-vif du nimbe et des bracelets d'étoffe, par le rouge clair du tablion, par le jaune chrome du cercle d'or qui retient les deux pans du sagum en guise de fibule et de la poignée d'épée, ainsi que par les émaux noirs des cheveux et du fourreau d'épée.

Un autre médaillon, portant l'image du grand martyr St Démétrius de Thessalonique, est remarquable par son admirable ton couleur de chair qui passe à une teinte vague brun foncé.[1] C'est un trait de réalisme exclusivement propre à l'émail byzantin et que l'on ne saurait trouver nulle part dans l'émaillerie cloisonnée imitative, en dehors des émaux géorgiens. Même ici, comme preuve d'un travail local, apparaît l'oxydation et la détérioration de l'émail noir, qui dans les cheveux a perdu son polissage et sa couleur et ne s'est conservé que dans les yeux et les sourcils noirs. Le dessin des vêtements et surtout du clave est tout aussi embrouillé que celui des émaux russes. Le martyr aurait dû tenir de la main gauche une croix, mais l'émailleur peu habile nous fait voir un objet semblable à un rouleau, cependant de couleur noire. Dans la main droite, le saint martyr tient une épée à poignée d'or. Il est évident que l'émailleur a eu l'intention de représenter le saint revêtu d'une cuirasse, car le chiton bleu clair est recouvert de lignes inexplicables figurant quelque chose comme des écailles.

Parmi les autres médaillons provenant de l'image sainte démontée, six ont été cloués sur une plaque d'argent neuve et sont conservés au monastère de Schémokmédi, en Gourie. Ces médaillons représentent la Ste Vierge et St Jean Baptiste, St Pierre et St Paul, St Jean le Théologue et

[1]) Ce médaillon est conservé dans la collection de M. P. Botkine, à St-Pétersbourg.

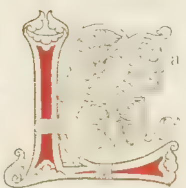
St Marc. Leurs inscriptions géorgiennes sont en émail bleu clair. L'émail des médaillons s'est crevassé et a disparu aux bords; la faible polissure a partout fait apparaître les pores. Les médaillons sont exécutés sur or, avec un alliage considérable. Le dessin est constamment grossier, même difforme: quant aux couleurs, elles sont éminemment vives et chaudes, surtout le ton vineux-violet des chairs et le vert émeraude des nimbes. Pourtant plusieurs couleurs ne se sont pas liquifiées et apparaissent en forme de cristaux, offrant diverses nuances et teintes transitoires : telles sont le bleu vif (qui dans les émaux byzantins possède une nuance cendrée) et le bleu turquoise. La félone de la Vierge est grenat avec teinte écaille; les cheveux ne sont pas noirs, mais brun foncé.



Fig. 113. Médaillon de l'icone du St Sauveur de Ghélat.

La figure 113 représente un médaillon, de travail géorgien, provenant de l'icone du St Sauveur du monastère de Ghélat, en Géorgie; le caractère de l'émail est le même que sur les médaillons du monastère de Djoumati.

Image émaillée de la Ste Vierge provenant de Géorgie.

La planche 15 représente les plaques émaillées d'une précieuse sainte image, actuellement démontée, de la Ste Vierge. Elles appartiennent à la collection de M. P. Botkine à St-Pétersbourg et contiennent le visage de la Mère de Dieu et ses mains élevées pour la prière. Ce sont des spécimens excessivement rares parmi les monuments de l'émail cloisonné. On ne connaît pas d'autres exemples de figures émaillées de dimensions aussi grandes et nous ne saurions dire si ces dimensions constituaient une particularité de l'art provincial de la Géorgie, un peu barbare et penchant à l'exagération, ou si, au contraire, elles étaient aussi admises à Byzance même. Cette pièce est probablement un ouvrage géorgien, et cela est prouvé par le dessin difforme, les cloisons, si on les compare aux produits byzantins, trop épaisses, le contour des yeux fort laid et la finesse des sourcils — outrée. De pareilles têtes de la Ste Vierge apparaissent d'ailleurs aussi dans d'autres saintes images géorgiennes.[1]

1 L'évêque Porphyrius, *Voyage au mont Athos* (en russe), volume I, p. 215.

Quant à l'émail couleur de chair rouge-rosé, parfois passant au lilas, il peut être nommé magnifique. Notre dessin, quoique très-exact, n'en rend pas cependant les demi-tons délicats, et ce sont précisément eux qui font ressortir le modelé et le ton vif des chairs. Il ne faut pas oublier que la couleur vigoureuse de l'émail avait été autrefois sensiblement affaiblie par le voisinage de l'or et celui d'autres émaux. La couche de l'émail est très-épaisse; la plaque qui y avait été destinée, est en or pur et légèrement bombée. Un fait curieux à noter c'est que pour fixer la couche émaillée, la plaque contenait en certains endroits des rinceaux ornementaux exécutés en fil d'or.

Le fait le plus intéressant présenté par cette image de la Ste Vierge, c'est la composition. Les mains de Marie, élevées pour la prière, sont figurées d'une manière complètement incorrecte aux deux côtés de sa tête, pour son attitude d'„Orante". Le dessin des mains nous fait voir l'une d'elles retournée du côté de la paume, l'autre du côté extérieur; cette dernière est la main droite; par conséquent, toutes les deux sont évidemment dirigées vers la gauche de la figure, ce qui correspond aussi au regard de la Vierge dirigé vers la gauche. C'est ainsi que la Ste Vierge apparaît ordinairement dans la Déésis. Nous ne connaissons pas les raisons pour lesquelles on donna plus tard à cette représentation de la Ste Vierge en prière et tournée de trois quarts, le nom de ἐλεοῦσα — Gracieuse, mais il est hors de doute que ce type sacré a fait son apparition dans l'iconographie vers le IXme siècle.[1]

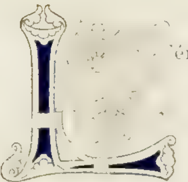
Ces médaillons, ainsi que l'image, pourraient bien avoir été exécutés à Constantinople, tant on y retrouve de traits byzantins dans la technique. Mais ce qui ne nous permet pas d'admettre cette hypothèse ce sont les inscriptions géorgiennes, c'est surtout le style purement géorgien ou plutôt géorgino-arménien du dessin des figures qui sont schématiques au point qu'elles en sont difformes; ce défaut est surtout choquant dans les traits de visage; l'ornement, au contraire, est fort gracieux. Des deux côtés de la tête l'on voit (et c'est là le point essentiel) deux petites plaques dont la facture ressemble à celle des émaux byzantins primitifs. Les inscriptions en or y sont produites au moyen de rubans d'or incrustés dans le fond d'émail bleu clair. Cette facture, comme nous l'avons montré à propos de quelques

[1] Voyez mon ouvrage : *Les églises byzantines et les monuments de Constantinople* (texte russe), p. 29.

médaillons des saintes images de Ghélat, est toute particulière et fort ancienne. Son analogie avec les émaux d'Occident plus récents en même temps qu'avec des ouvrages de la période la plus ancienne constitue jusqu'à un certain point un fait à part dans l'histoire de l'émaillerie. Toutefois il faut admettre que les émaux des saintes images géorgiennes ne peuvent provenir de l'Occident. L'hypothèse la plus logique c'est que l'ancien émail oriental en verre vert et bleu clair translucide continuait à exister en Orient et en Occident pendant qu'à Byzance on le remplaçait, du Xme au XIIme siècle, par des émaux opaques de différentes couleurs.

Cette hypothèse que nous avons émise au début de notre aperçu de l'émaillerie byzantine, nous sommes obligé de la répéter comme conclusion; car elle seule nous montre les liens qui rattachent les émaux cloisonnés et à résille byzantins aux émaux russes, à ceux des Slaves du Sud et à la finift turque. Il est incontestable que, dans l'Europe orientale qui ne connaissait les émaux champlevés que par les ouvrages barbares, et les émaux peints que par les ouvrages occidentaux, l'ancien émail à résille reparut de nouveau, dès qu'on vit disparaître les émaux cloisonnés, c'est-à-dire vers le XVme siècle.

La finift russe.



L'émail de cette espèce existant dans nombre d'ouvrages russes des XVIme et XVIIme siècles a reçu depuis longtemps la dénomination spéciale de finift russe; il est même connu sous ce nom dans l'Europe occidentale dont les collections publiques en possèdent quelque spécimens.[1] Mais l'histoire de cette industrie est aussi obscure que l'origine même de l'émaillerie en Europe. L'hypothèse que la finift à résille provient de Russie, où elle aurait été importée par des émailleurs grecs après la prise de Constantinople, n'est nullement confirmée, et repose sur un malentendu évident. L'émail byzantin resta toujours l'émail cloisonné et ne fut jamais employé dans les émaux à résille, bien que les bordures des saintes images et de médaillons soient souvent décorées d'ornements en fils métalliques. La finift à résille est, au contraire, exclusivement usitée dans les ornements

[1]) Voyez J. E. Zabéline, *Istoritcheskoie obozrénié finiftiannago i tseninnago diéla w Rossii (Aperçu historique de l'émaillerie en Russie)*, St-Pétersbourg, 1853.

dont les dessins sont formés de fils métalliques ou qui recouvrent un faire sur lequel les figures se détachent en relief.

Il est non moins inexact de prétendre que cette espèce de finift fut importée en Russie par des maîtres d'Occident qui commencèrent à visiter la Russie depuis la fin de XVme siècle. On sait qu'à cette époque les émaux peints étaient déjà très-développés en Occident, et plus ils étaient parfaits et moins il peut en être question à propos de la finift à résille.

Bien au contraire, tous les ouvrages exécutés par les maîtres d'Occident établis en Russie entre 1615 et 1637[1] sont évidemment des émaux peints ou des émaux en relief; et si ce ne sont pas les meilleurs spécimens du travail occidental, il n'en est pas moins vrai qu'ils n'ont rien de commun avec la finift russe. Autrement il aurait été complètement superflu d'expliquer la grossièreté des ouvrages russes par cette raison que les émailleurs d'Occident cachaient aux Russes les secrets de leur art.

Il a paru, dans ces derniers temps, une étude intéressante sur les émaux de Hongrie et de Transylvanie; il en résulte que cette même finift russe a été pour ainsi dire découverte en Hongrie en 1859.[2] L'on y compte, jusqu'à présent, seulement environ 60 objets en émail à résille, mais la plupart semblent être un travail local qui remonte au XVme siècle. Il y a, dans le nombre, plus de cinquante calices, des fragments d'un cadre, d'un crucifix, d'une couronne, d'un fourreau d'épée et d'une coupe.

L'émail semble évidemment avoir été dans ce pays une rareté; il ne dominait pas dans les arts du métal comme en Russie; c'était une parure d'amateur, mais nullement un ornement populaire. Et cependant il suffit de jeter un coup d'œil sur ces pièces pour distinguer l'ancien type de la finift à résille dont la décoration est exclusivement empruntée à l'ancien Orient et à Byzance, de la forme gothique des calices. En d'autres termes, le côté architectural de ces objets a un caractère occidental, tandis que leur peinture est évidemment locale, c'est-à-dire orientale dans le sens très-large du mot, ou pour mieux dire elle a un cachet mi-oriental et mi-européen. Le fond de ces émaux est toujours vert ou bleu foncé. Les couleurs des émaux à résille dans les vases anciens sont : le rouge, le vert, le bleu foncé,

[1] Voyez Zabéline, ouvrage cité, p. 10—11.

[2] Jos. Hampel, *Das mittelalterliche Drahtemail. Ein Abschnitt ungarischer Kunstgeschichte* (*Les émaux à résille du Moyen Age. Un chapitre de l'histoire de l'art en Hongrie*), avec 13 planches. Budapest, 1888.

parfois le blanc. On ne voit plus d'émail rouge à partir du XVIme siècle, mais c'est alors qu'apparaît l'émail jaune. Les émaux russes des XVIme et XVIIme siècles sont : verts, bleu foncé, blancs, jaunes et brun canelle à reflets violets.

Les émaux allemands introduits en Russie se distinguaient par une grande variété de couleurs et par le modelé très-pittoresque des nuances rouge, rouge rosé, bleu foncé et bleu clair, vert foncé et vert clair, rubis, grenat etc. Mais l'industrie populaire primitive qui a produit quantité de petits objets d'art, notamment les petites images pliantes, les crucifix, les croix pectorales etc. s'en est tenue toujours à l'ancienne gamme de couleurs, et la finift russe, comme le fait observer judicieusement J. E. Zabéline, ressemblait à une espèce de vernis.[1]

Cette pâte vitreuse, généralement verte ou bleu foncé, qu'on appelait tsenina dans l'ancienne Russie, nous donne la preuve de l'origine orientale de la finift russe, qui se propagea surtout au XVIIme siècle; elle nous a été transmise sous sa forme nouvelle par les Tartares; nous en avons la preuve incontestable dans les antiquités vernies de Weliki-Saraï (non loin de Tsarew sur le Wolga) qui datent probablement du commencement du XIVme siècle.[2] Quant à la finift postérieure des Russes et des Slaves du Sud, il y en avait certainement des spécimens d'origine orientale, dans la presqu'île des Balkans,[3] d'où ils passèrent au XVme siècle dans les couvents du mont Athos, dans les pays slaves et en Russie. A cette finift du Danube semble se rattacher la finift dite turque ou de Tsaregrad (Constantinople) qui était cependant plutôt fabriquée par des Persans ou des Indiens, mais avec d'autre procédés[4] : c'est, jusqu'à un certain point, une imitation de faïences persanes et de cloisonnés chinois; à partir du Schah Abbas c'est une imitation de modèles européens.

La croix pectorale de tzar de 1662 qui est un travail grec[5] et qui ressemble absolument au diadème apporté en 1682[6] à Moscou par le Grec

[1]) Zabéline, loco citato, p. 17.

[2]) La principale collection de ces antiquités appartient à l'Ermitage Impérial de St-Pétersbourg.

[3]) La finift qu'on fabrique actuellement en Epire s'appelle *colorites;* elle est presque exclusivement verte, bleu foncé et rouge.

[4]) Comparez, dans l'ouvrage cité plus haut de Hampel sur les émaux à résille, ce qu'il dit de l'*opus Raguzanum*, et les renseignements sur un certain Trifon, maître de Cattaro, qui travaillait à Moscou en 1476, donnés par J. E. Zabéline, p. 9, note 7.

[5]) Au Palais des armes de Moscou, publiée dans les *Drewnosti (Antiquités de l'Empire russe)*, Zabéline II, nº 46, p. 67.

[6]) *Drewnosti*, II, nºs 26—29.

Iwan Youriew, ressemble tellement, au point de vue du dessin et de la facture du revers, aux émaux de Jeypore qu'on est tenté de les prendre pour un travail sortant d'un seul et même atelier.



Nous pouvons terminer notre revue des monuments de l'émaillerie russe par la description d'une pièce unique et brillante: le diadème de femme, en or émaillé, trouvé en 1889 à Kiew.[1] Il faisait partie d'un trésor important, qui contenait les objets suivants :

1° Un solide d'or de l'empereur byzantin Alexis Ier Comnène. Face : l'empereur, vêtu d'un manteau, avec un labarum dans sa droite et une sphère; la droite du Seigneur le ceint d'une couronne. Inscription : Αλεξιω Δεσποτη τω Κομνηνω. Revers : Le Christ sur son trône, l'évangile à la main. Κε βοηθει ΙС ХС. Cette pièce d'or a une oreillette. 1081—1118.

2° Solide d'or, avec oreillette, de l'empereur Jean Comnène (?). 1118—1143. L'empereur, en buste, est couronné par la Vierge, qui tient une croix au-dessus de sa tête. Inscription : ιω ΔEC. Revers : Le Christ sur son trône, bénissant.

3° Un fragment d'une étoffe d'or, ayant quatre centimètres de longueur.

4° Douze fragments et pièces complètes de demi-cylindres en argent, provenant d'un collier.

5° Treize anneaux de boucles d'oreilles, d'argent, fragments et pièces complètes, avec des morceaux du fil d'argent qui les entortillait, mais sans boules métalliques.

6° Une bordure à jour d'une petite plaque d'argent, en fragments.

7° Une bague d'or avec sceau gravé en creux représentant un archange, vêtu d'une tunique avec loron, une lance à la main: la bordure est ciselée et niellée.

8° Un cercle-collier (grivna), tordu d'une baguette quadrangulaire d'or, avec des oreillettes aux bouts. Poids : 67½ zolotniks.

[1]) Ce trésor a été trouvé dans la Vieille Ville, petite rue Troïtzkaïa, dans le sol appartenant au lieutenant Nicolas Grebenowski, lors de travaux de terre, à une profondeur de 1½ arshine. On n'a auçunes indications sur le mode d'enfouissement de ce trésor.

9° Bague d'or, avec un grand chaton pourpre foncé.

10° Un bracelet massif, tordu d'une baguette d'or lisse. Le travail étant complètement dépourvu de fini, et le poids s'élevant à 23 zolotniks et 12 fractions (doli), ce serait plutôt un signe monétaire.

11° Un bracelet tordu de baguettes d'argent, avec des ornements en forme de lis aux bouts. Probablement aussi un signe monétaire.

12° Un cercle-collier (grivna) tordu de baguettes d'argent (de mauvaise qualité) et entortillé de fil d'argent dont un bout est arraché.

13° Sept pièces de monnaies d'argent pur de Kiew (grivna). Chacune de ces pièces a un poids de 36 à 38 zolotniks.

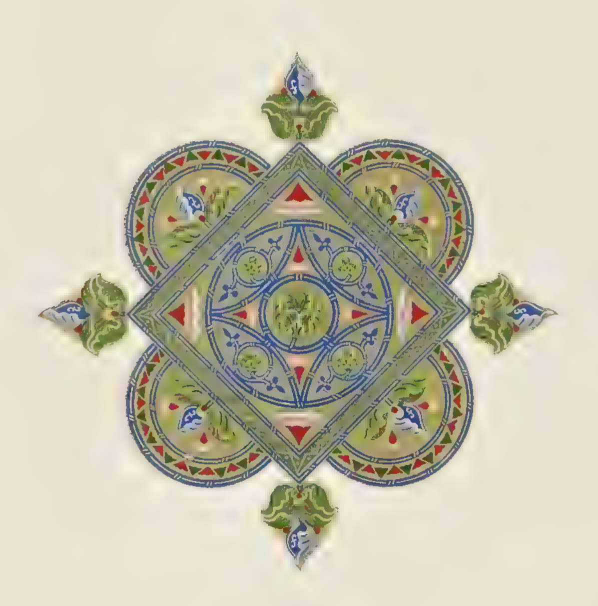
14° Un diadème de femme, peut-être ayant appartenu à une princesse: il a l'aspect d'une couronne composée de neuf plaquettes d'or distinctes. Sept parmi elles ont la forme de petits encadrements ou arceaux avec une cime pointue; les deux plaquettes latérales ont la forme de trapèzes. Le diadème mesure 34 centimètres de longueur; chacun des encadrements a $3^1/_2$ centimètres de largeur sur 5 de hauteur; les plaquettes latérales n'ont que $4^1/_2$ centimètres de hauteur. Toutes les plaquettes ont à l'intérieur l'aspect de petites rigoles avec une bordure ayant un demi centimètre de hauteur, et percée de chaque côté de cinq petits trous pour y faire passer les fils métalliques destinés à faire tenir les plaquettes ensemble. A la base des petits arceaux on voit une rangée de petites perles enfilées sur des fils métalliques (une perle manque); ces cimes des arceaux ont été également ornées de perles, mais il n'en reste plus qu'au-dessus de quatre arceaux. Des petites plaquettes découpées en forme de croix émaillées et de perles en forme de poires sont appendues après des fils d'or au bas des arceaux; chacun de ces derniers en avait trois, mais il ne s'est conservé que sept petites plaquettes et neuf petites poires. Sept arceaux contiennent la représentation de la Déésis en émail cloisonné: au milieu le Christ bénissant, les évangiles à la main; à ses côtés la Vierge et St Jean Baptiste; plus loin les archanges St Gabriel et St Michel et les apôtres St Pierre et St Paul. Chaque personnage est accompagné d'une inscription grecque correspondante; celle de St Paul est comme il suit: Ο ΑΓΙΟ ΠΑΒЪΛЪ. Les émaux des figures de St Pierre et de l'archange St Gabriel ont conservé leurs teintes primitives; les autres sont ternies. Les plaquettes latérales contiennent quatre triangles dans un cercle, et sur un fond bleu clair une tête de femme portant une couronne; au côté un ornement dans un cercle.

Le type byzantin à été reproduit dans ces figures avec de grandes modifications. Il faut remarquer avant tout que tous les visages en général ont perdu les traits spécifiques grecs et avec cela leur caractère et leur type; les archanges laissent voir des visages d'enfants, l'apôtre S[t] Paul est pourvu au-dessus du front d'une fine mèche de cheveux. La particularité la plus importante de la composition consiste en ce que les archanges tiennent d'une main une sphère, et pressent l'autre sur la poitrine, en signe de prière: ordinairement c'est une croix ou une mesure qu'ils tiennent à la main. La difficulté du travail technique a évidemment déterminé la simplification du type. L'émailleur russe — on ne saurait en douter en présence de l'inscription russe du nom de S[t] Paul — a orné ce diadème d'un émail brillant, peut-être même un peu trop éclatant. C'est ainsi que, par exemple, les nimbes des saints personnages sont pourvus d'un fond turquoise ou émeraude très-vif. Les lettres des inscriptions sont mal formées et laissent voir des erreurs: le Γl grec semble être un Π, les lettres ne se rangent pas dans l'ordre nécessaire, après le mot slave ПАВЪЛЪ vient un sigma grec abrégé; dans le nom de l'apôtre S[t] Jean la lettre ι est remplacée par un Γ, dans les noms des archanges le petit α manque dans l'intérieur de l'O, dans le nom de l'archange S[t] Gabriel la lettre X appartenant au mot „Archange", n'est pas à sa place. Par contre, l'émailleur s'est donné beaucoup de peine pour rendre ces inscriptions fort grosses et les exécuter en émail rouge. Or, comme l'émailleur maniait évidemment l'émail vert-émeraude avec le plus de facilité, il a cherché à l'employer aussi souvent que possible. Cet émail s'est le mieux conservé, tous les autres ont complètement changé de teinte, ou bien ils se sont modifiés au point de devenir méconnaissables.[1]

En résumé, nous retrouvons dans ce diadème, de même que dans les mosaïques du couvent Zlatowerkhi-Mikhaïlowsky, dans les fresques de l'église Kirillowskaïa (toutes les deux à Kiew), ainsi que dans une foule de mêmes objets décrits plus haut, l'art byzantin, mais allié à un travail déjà russe.

[1]) Pour compléter, d'après l'original, notre dessin chromolithographique (d'ailleurs exécuté avec une perfection rare et même unique de tout point) nous communiquerons ici nos suppositions sur les couleurs originaires des vêtements. L'apôtre S[t] Pierre paraît avoir été vêtu d'un himation vert et d'un chiton bleu clair; les archanges — d'un sticharion bleu clair (teinte violacée) avec un loron jaune verdâtre pâle (ce dernier n'a été reproduit qu'imparfaitement), en forme de ceinture, sans faire replier son extrémité par-dessus le bras gauche; leurs ailes ont dû être lilas, rouges et blanches; la S[te] Vierge aura été vêtue d'une félone pourpre et d'un chiton bleuâtre; le Christ — d'un chiton bleu clair et d'un himation pourpre; S[t] Jean Baptiste aura porté une pænula pourpre et un chiton bleu clair; S[t] Paul — un himation bleu clair et un chiton vert, par contraste à S[t] Pierre.

L'histoire des divers croisements de l'art européen avec les produits artistiques de l'Orient s'impose de plus en plus comme une tâche fondamentale à l'attention des archéologues russes. Les antiquités de notre pays fournissent les documents les plus précieux pour écrire cette histoire. Et ces matériaux seront un jour le pivot autour duquel tournera l'étude des questions les plus importantes relatives à l'histoire de l'art au Moyen-Age.



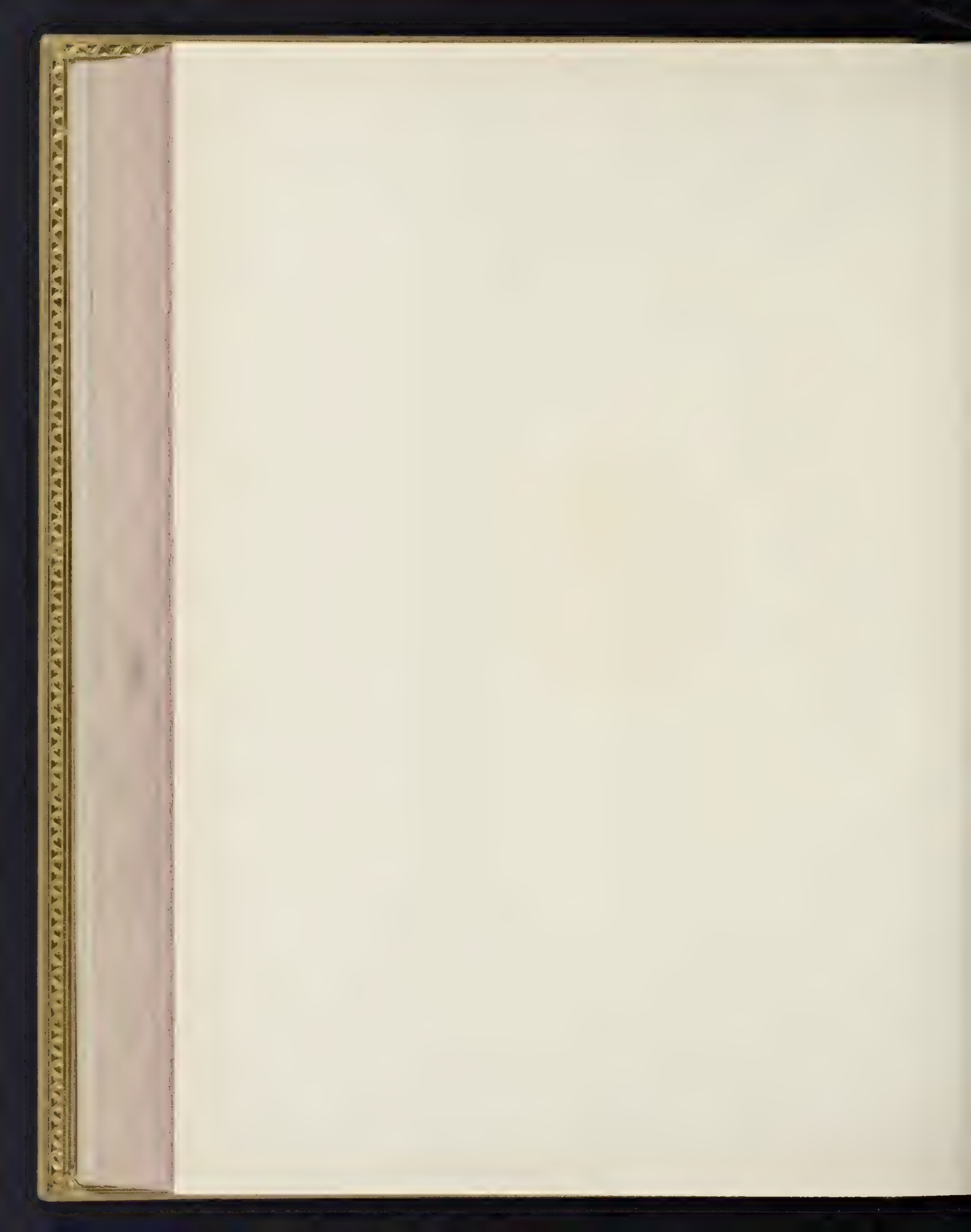


Jésus-Christ.



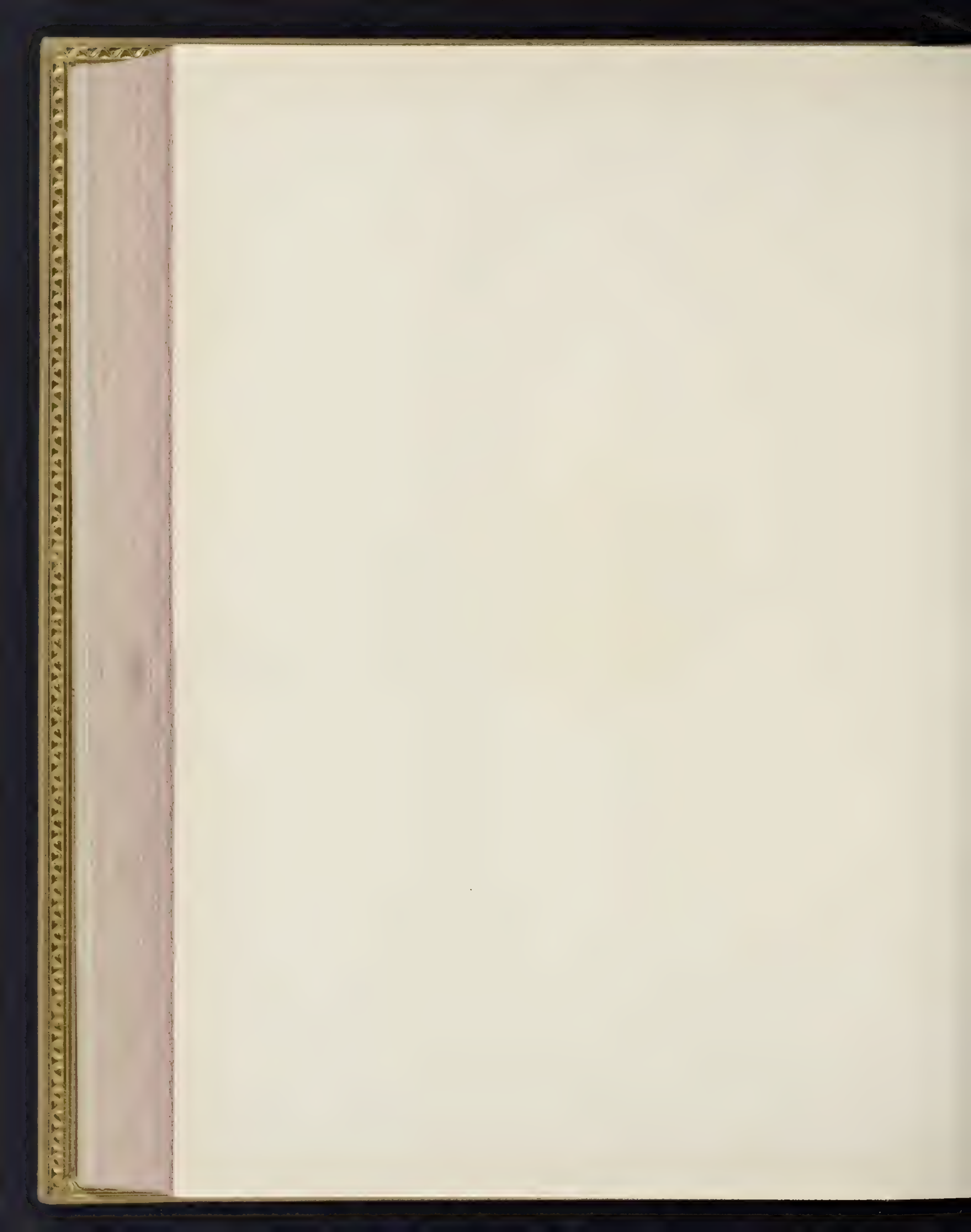


La Ste Vierge.



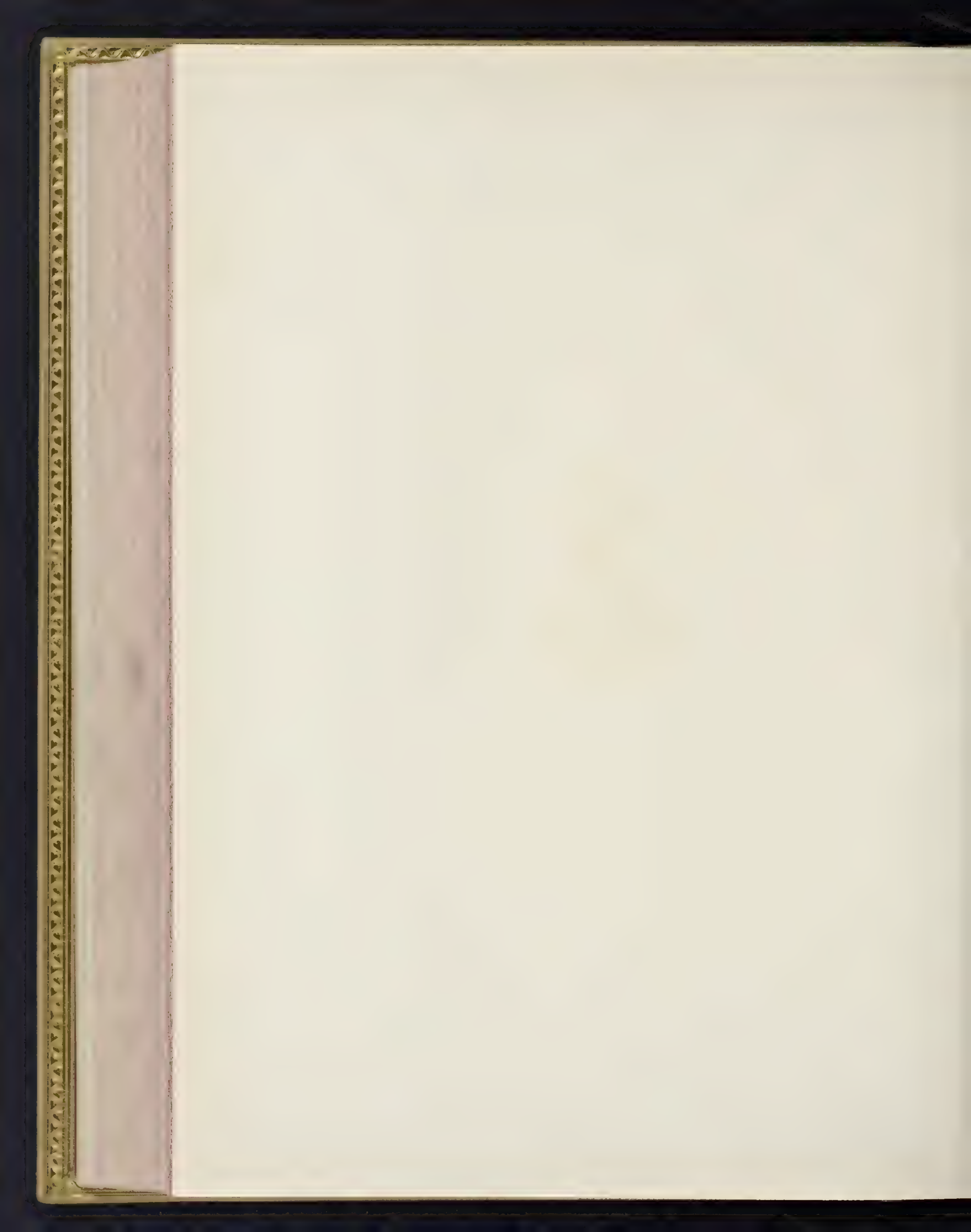


St Jean-Baptiste.



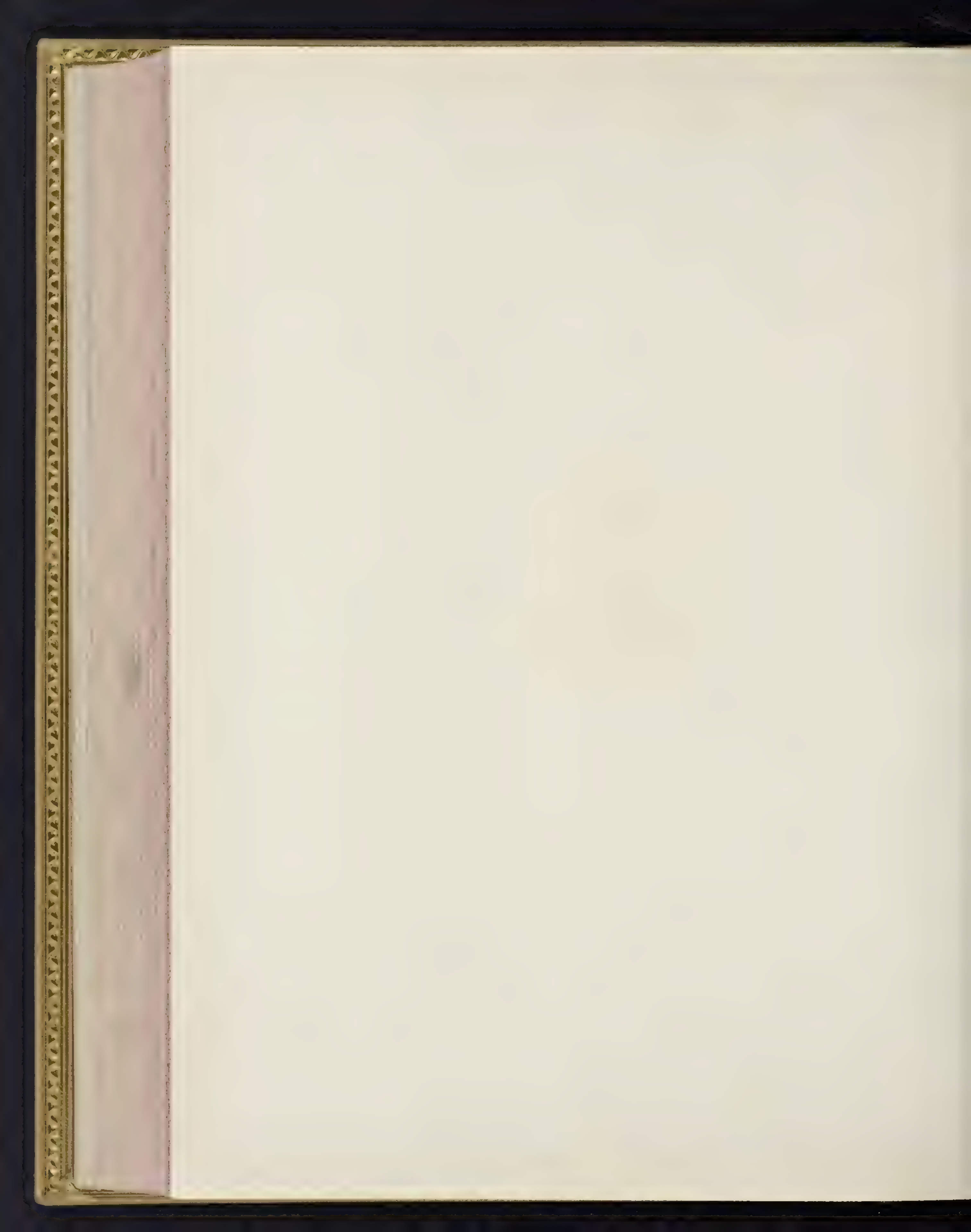


St Pierre.





Sᵗ Paul.





St Matthieu.



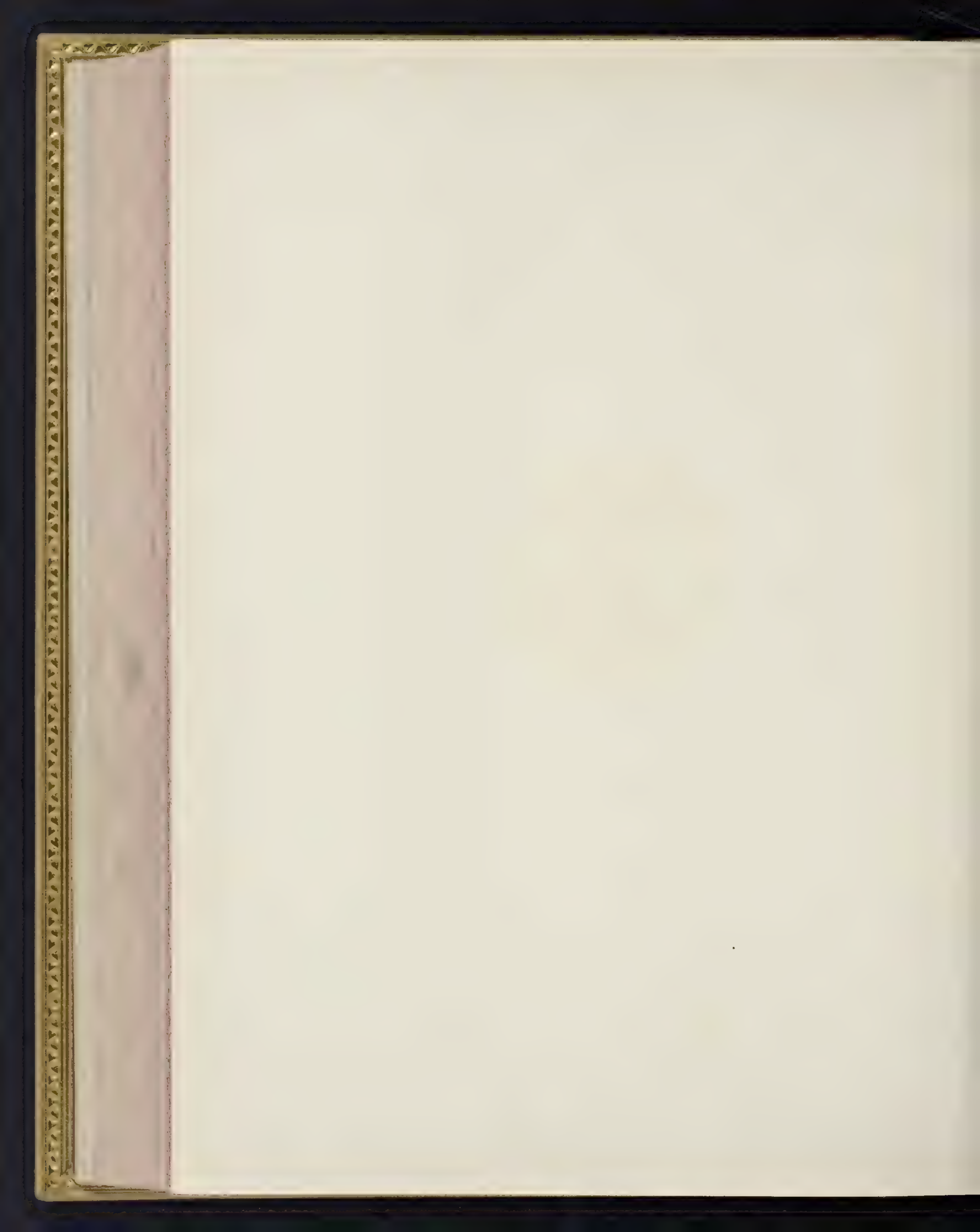


St Luc.



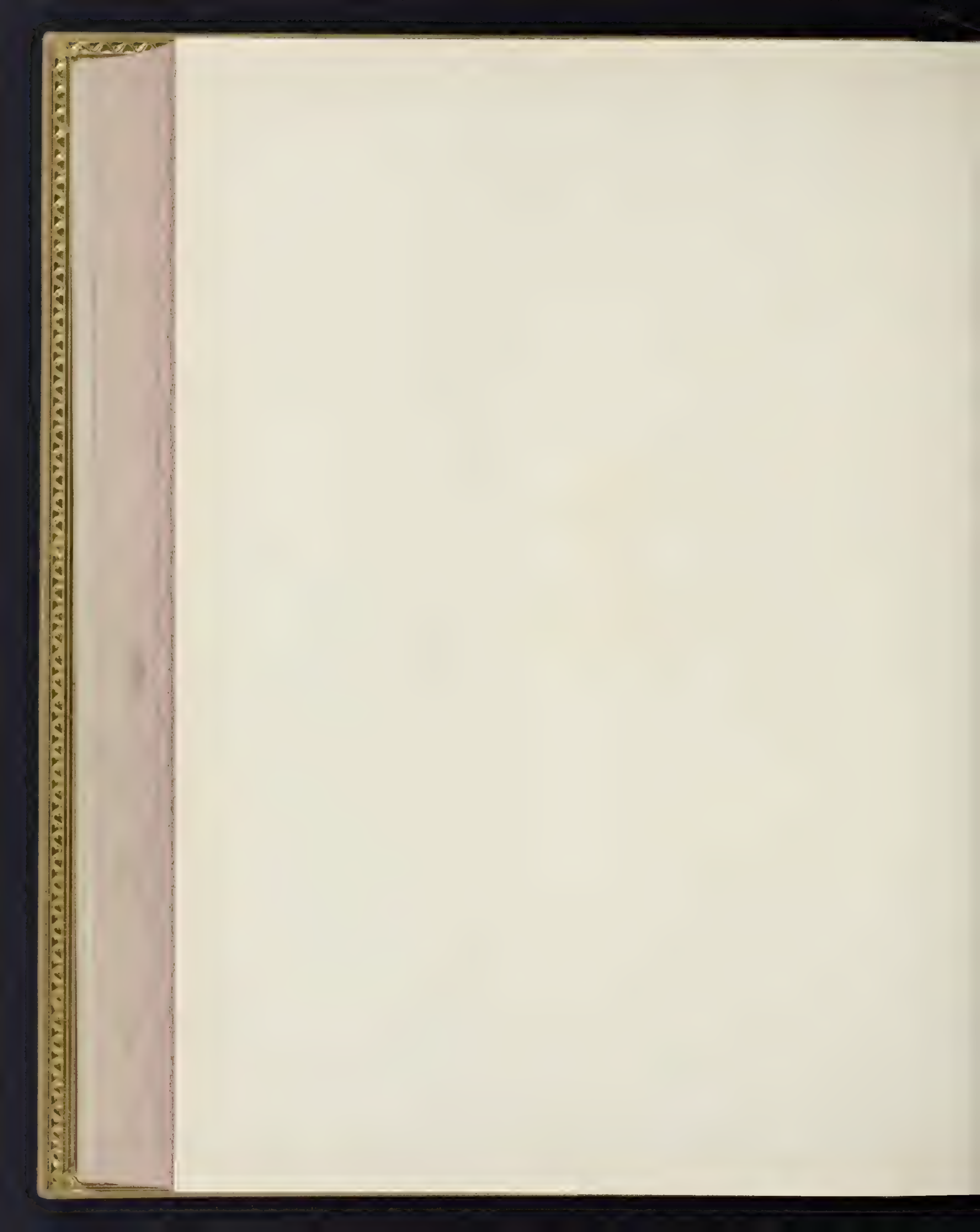


Sᵗ Jean l'Evangéliste.





St Georges.





St Démétrius.



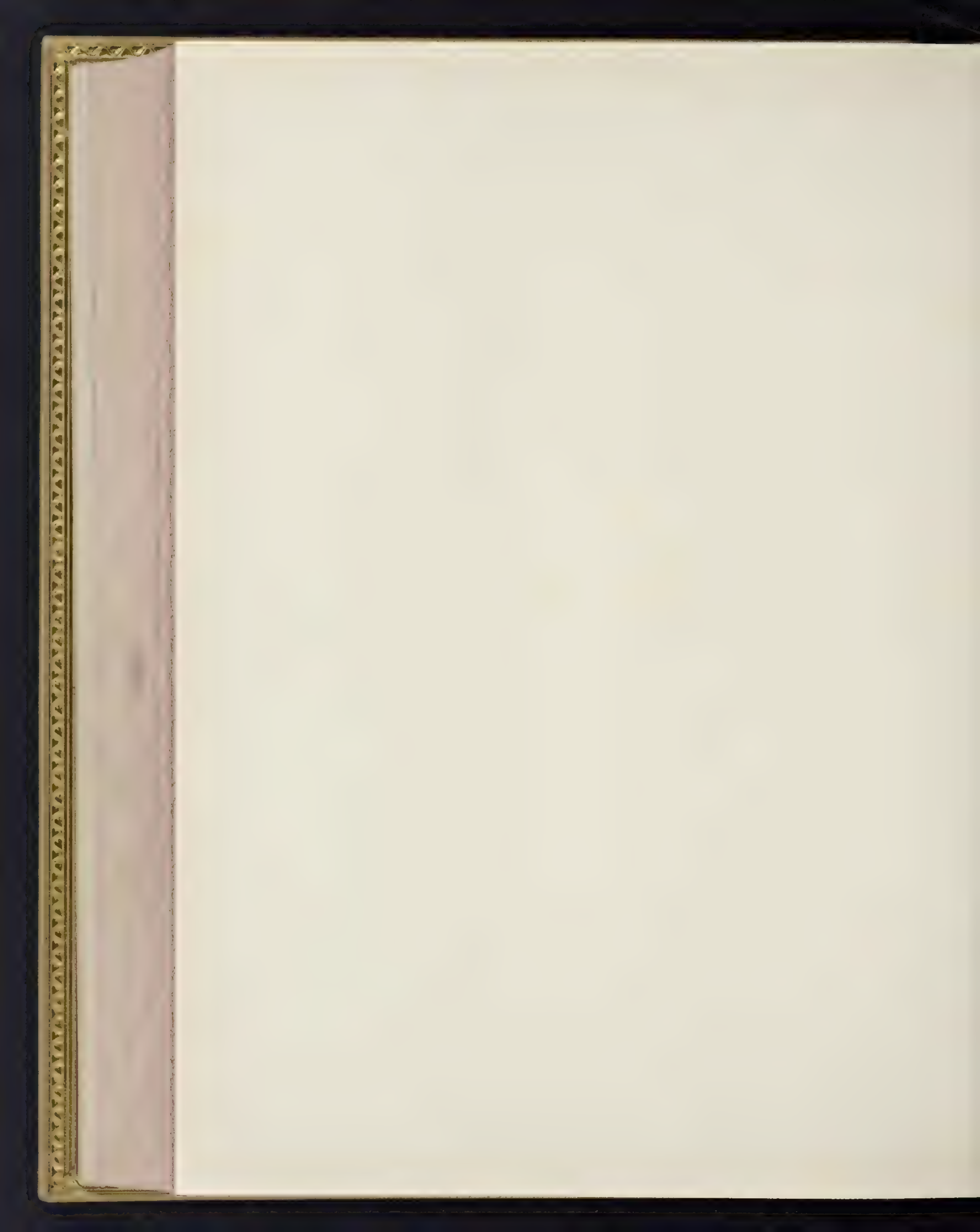


St Thêodore.



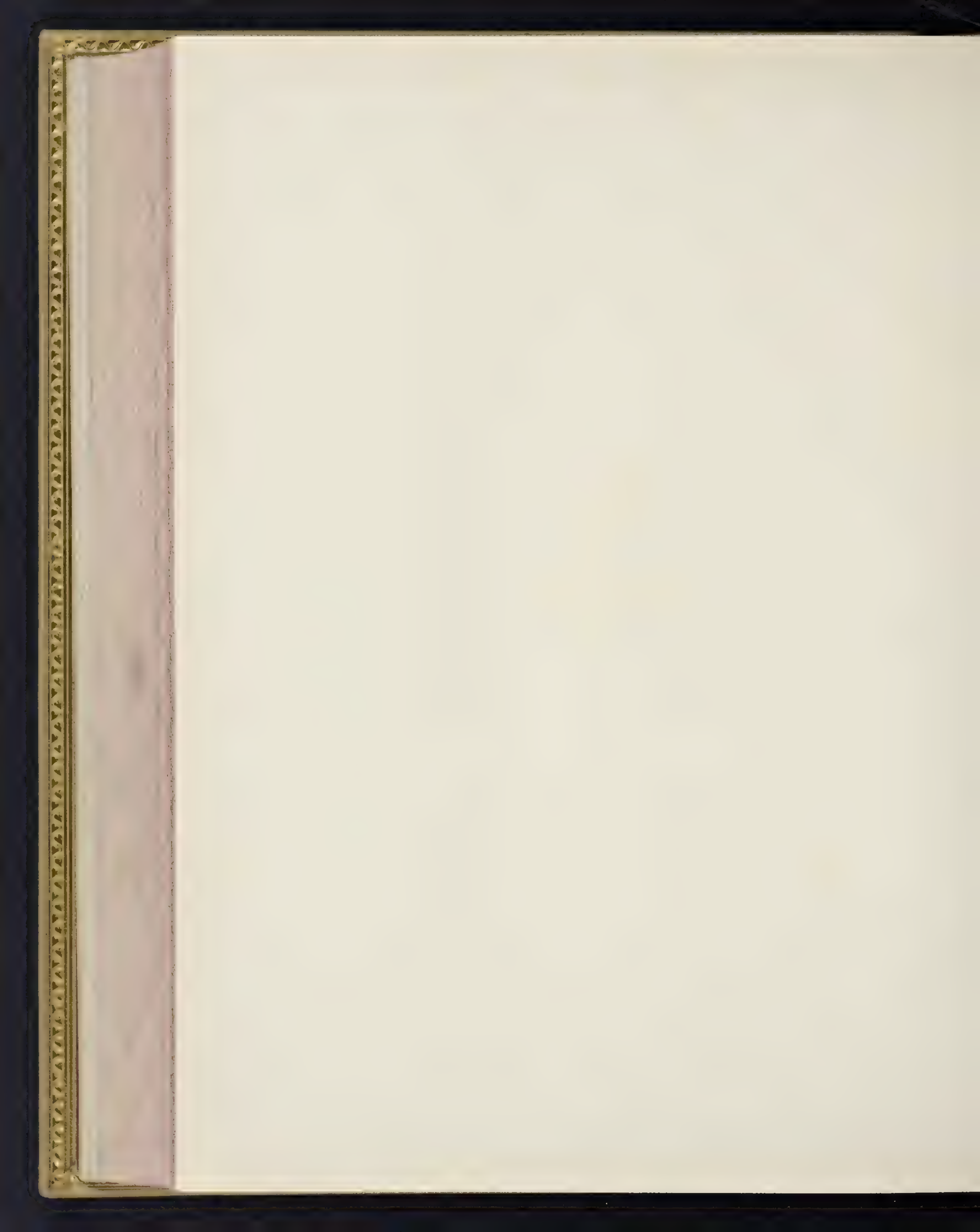


Les revers des médaillons, qui représentent: Jésus-Christ, la Ste Vierge, Jean-Baptiste et St Pierre.



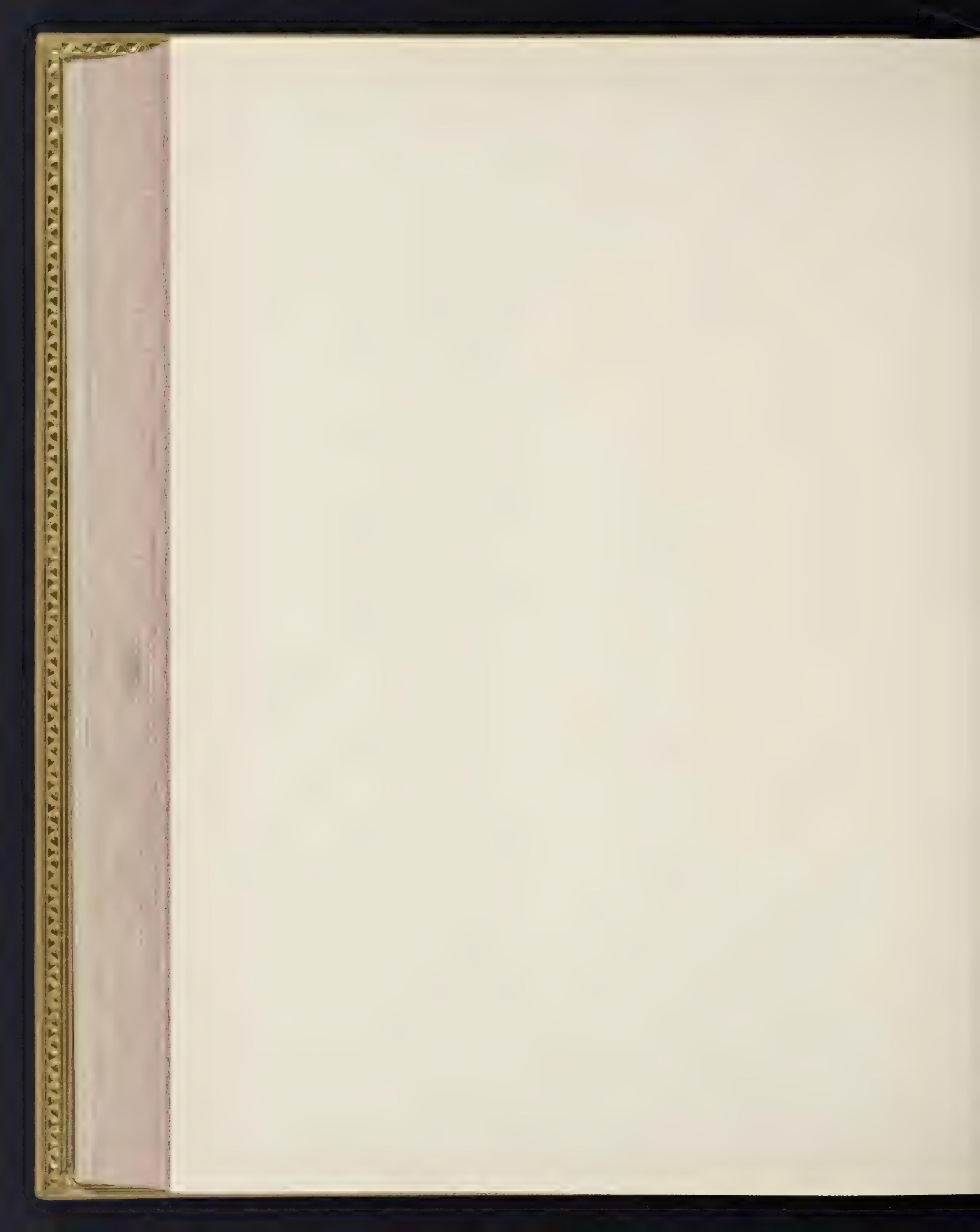


Crucification.
Assistants: la Ste Vierge et St Jean l'Evangéliste, et les figures symboliques de l'Eglise et de la Synagogue.





Un Evangéliste.





Emanuel.



St Nicolas.



St Pierre.



St Jean Chrysostome.



Ange.

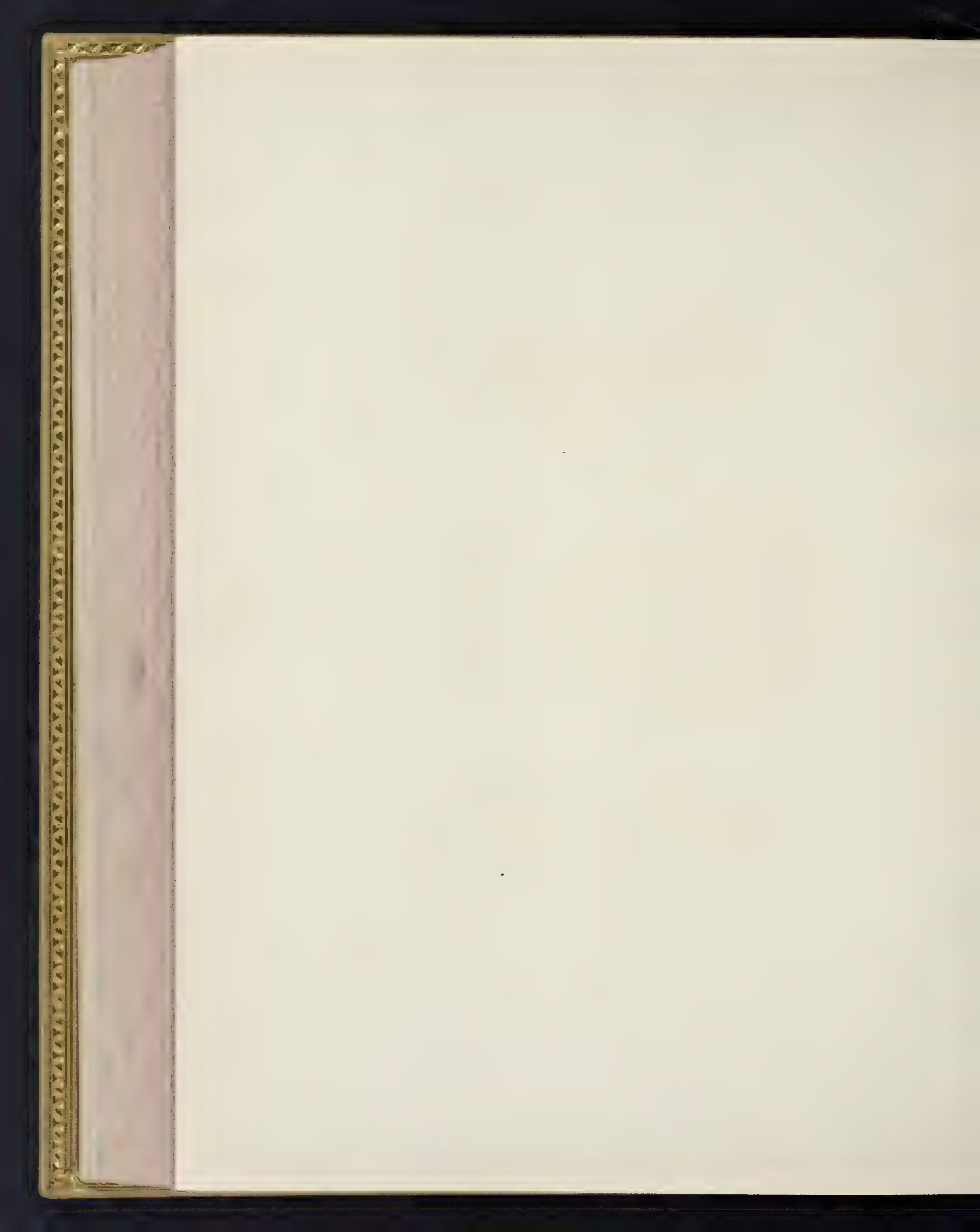


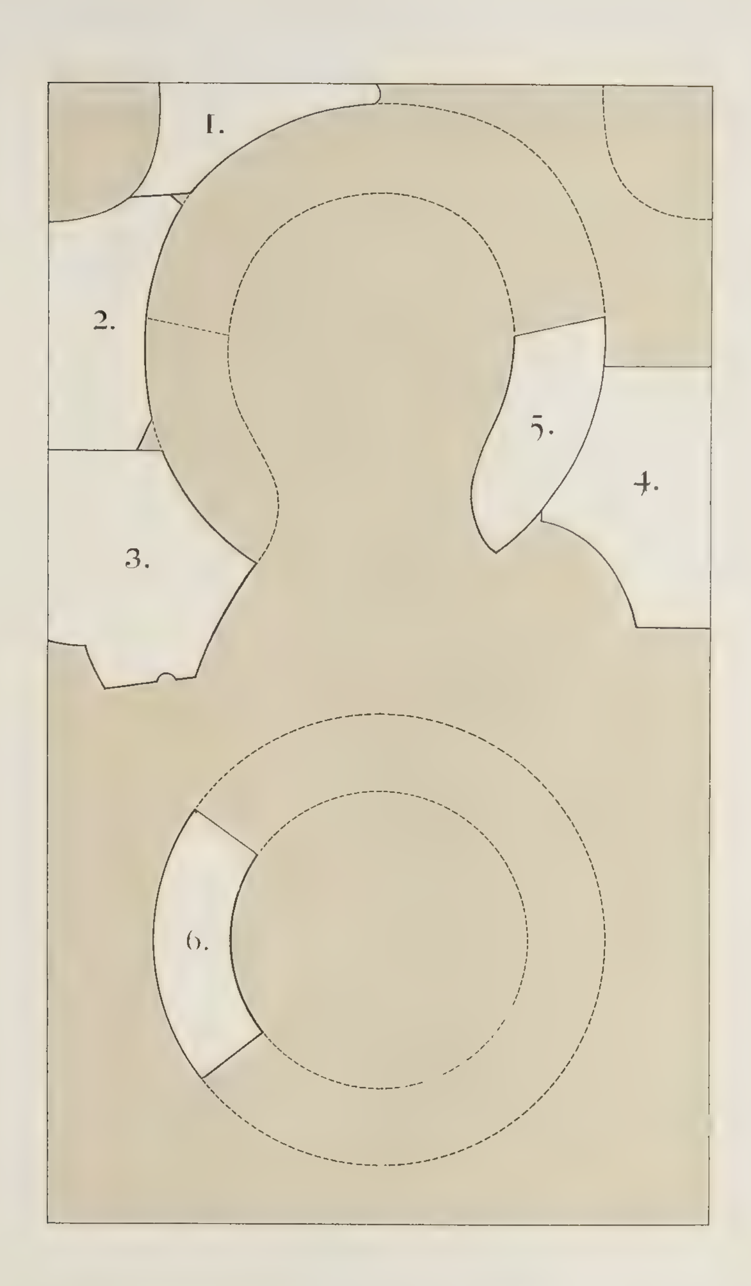
Jésus Christ.



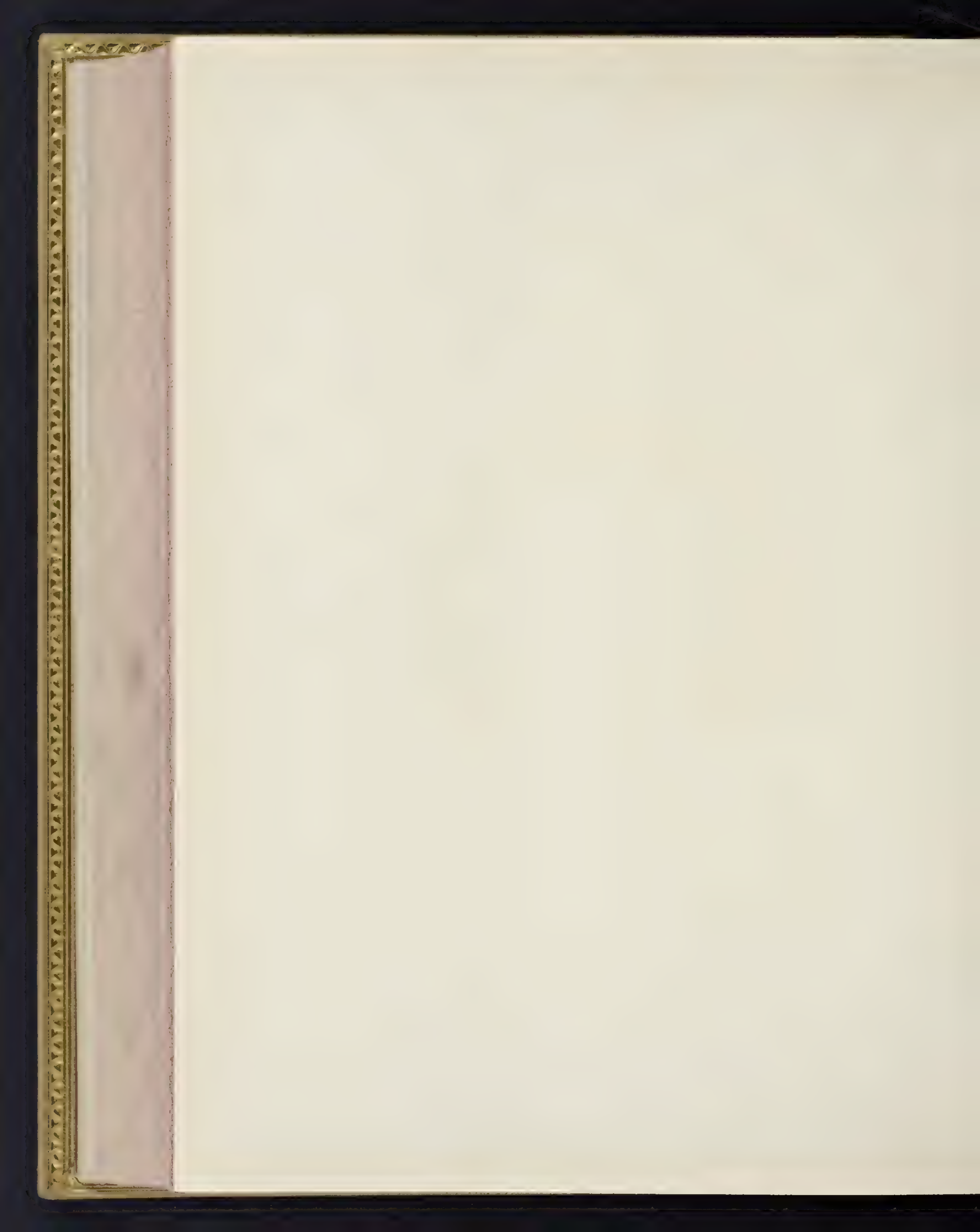


La Ste Vierge.



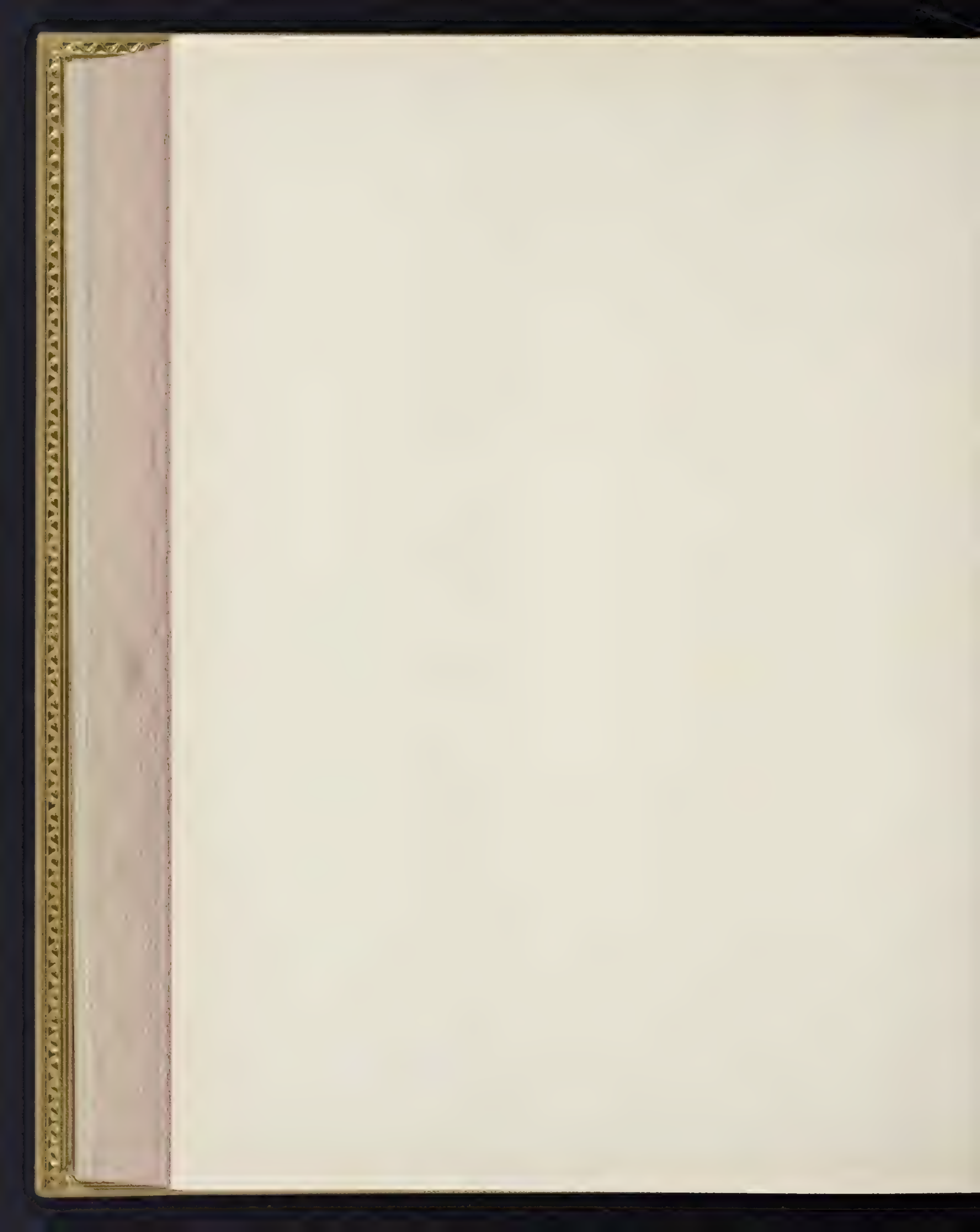


Supplément aux planches 18 et 19.





Nimbe.



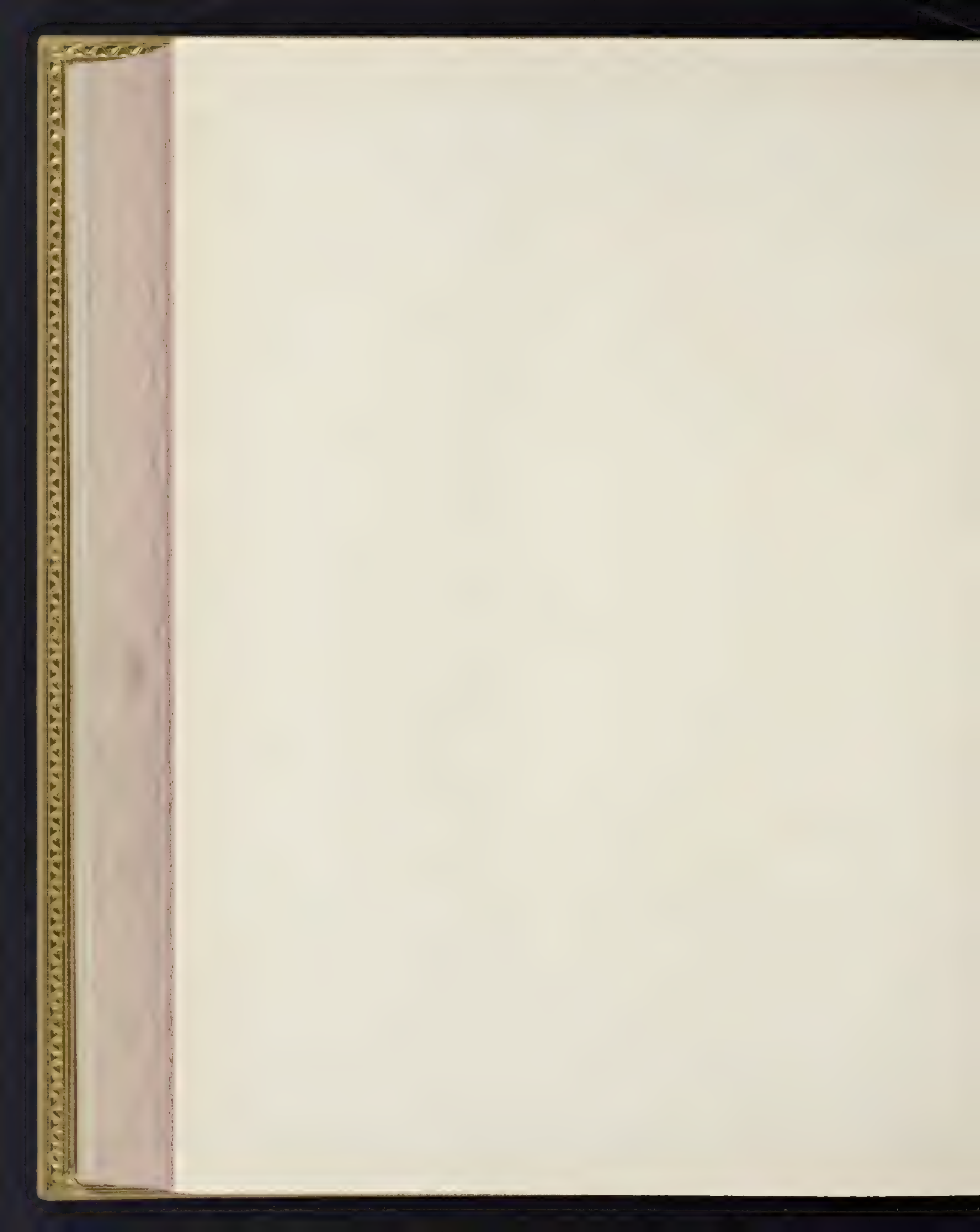


Ornements.





Monture en émail d'une image de la Ste Vierge. Fragments du fond.



5.



6.



Fragments de nimbes.



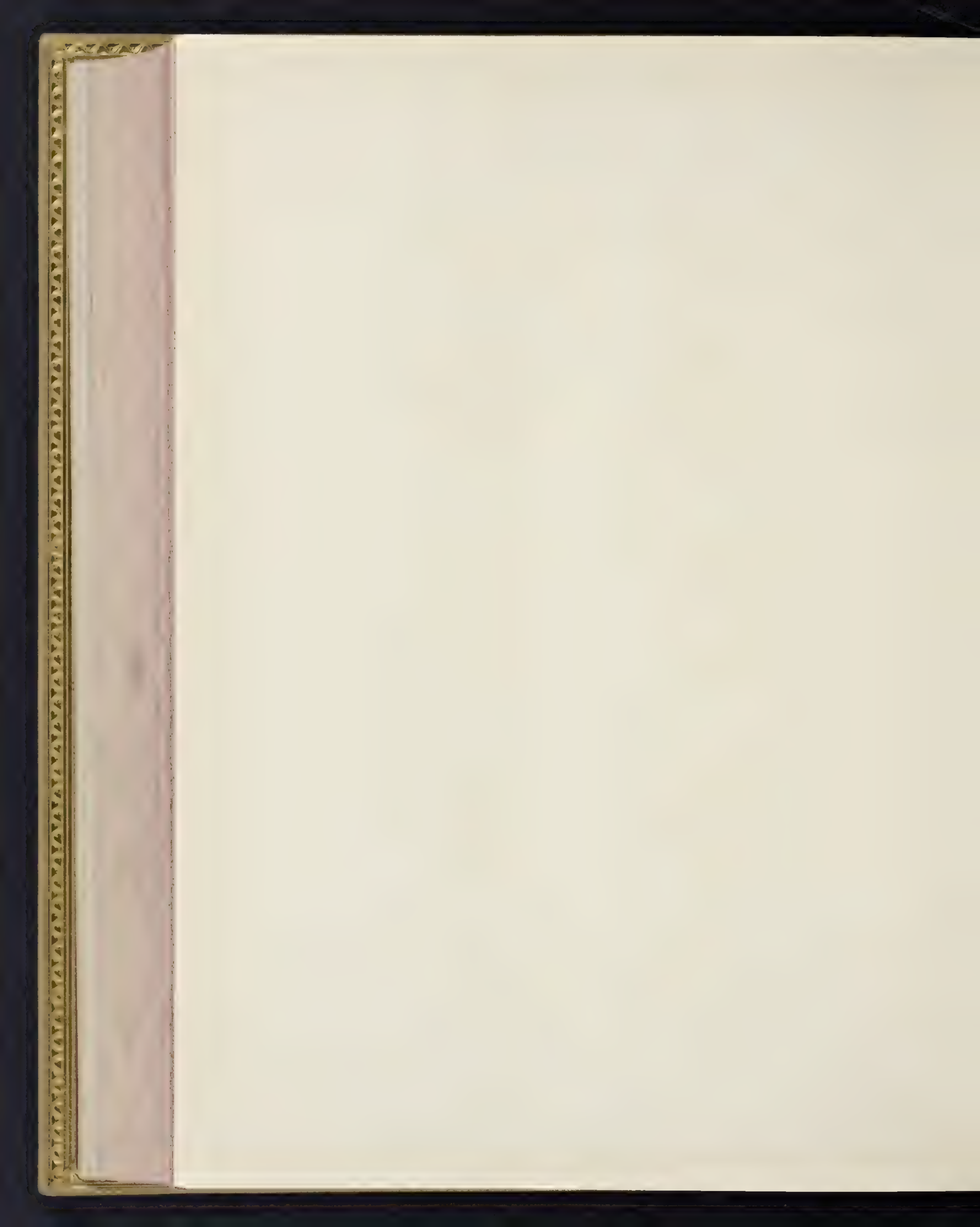


Fragments de nimbe.



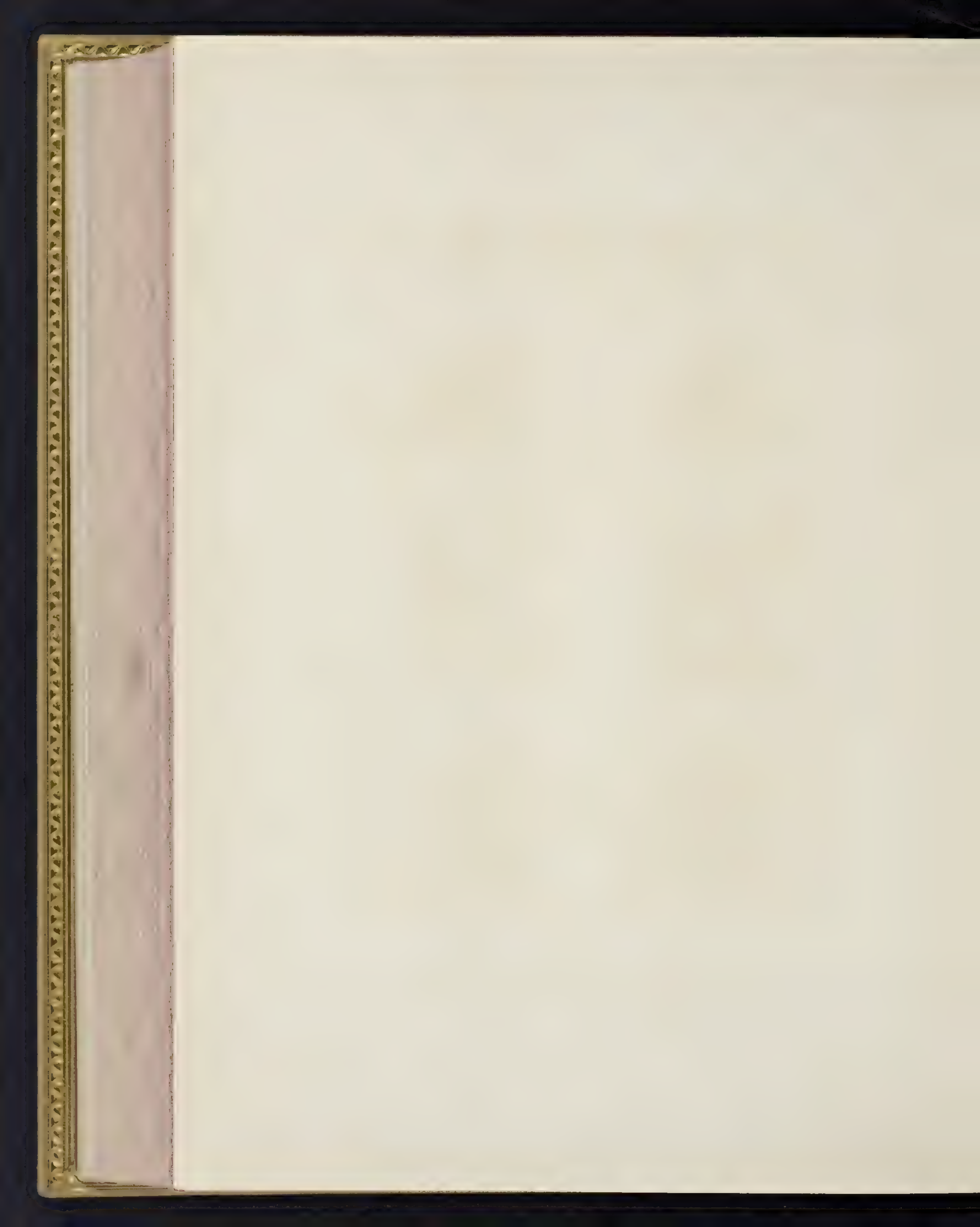


Les boucles d'oreilles et le collier vus de profil.





Boucles d'oreilles et collier.



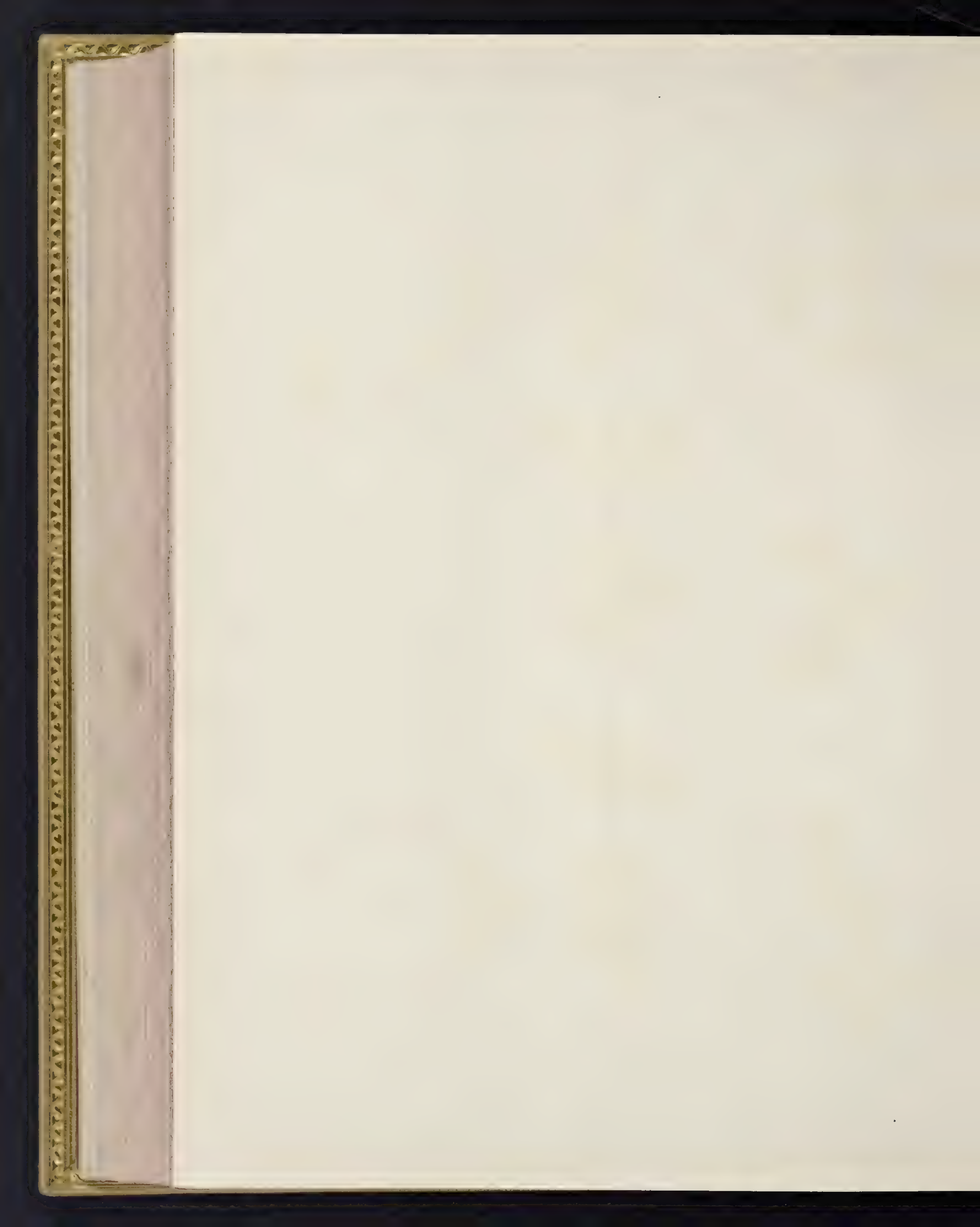


Frise du palais de Darius.





Emaux de l'autel de St Ambroise à Milan.



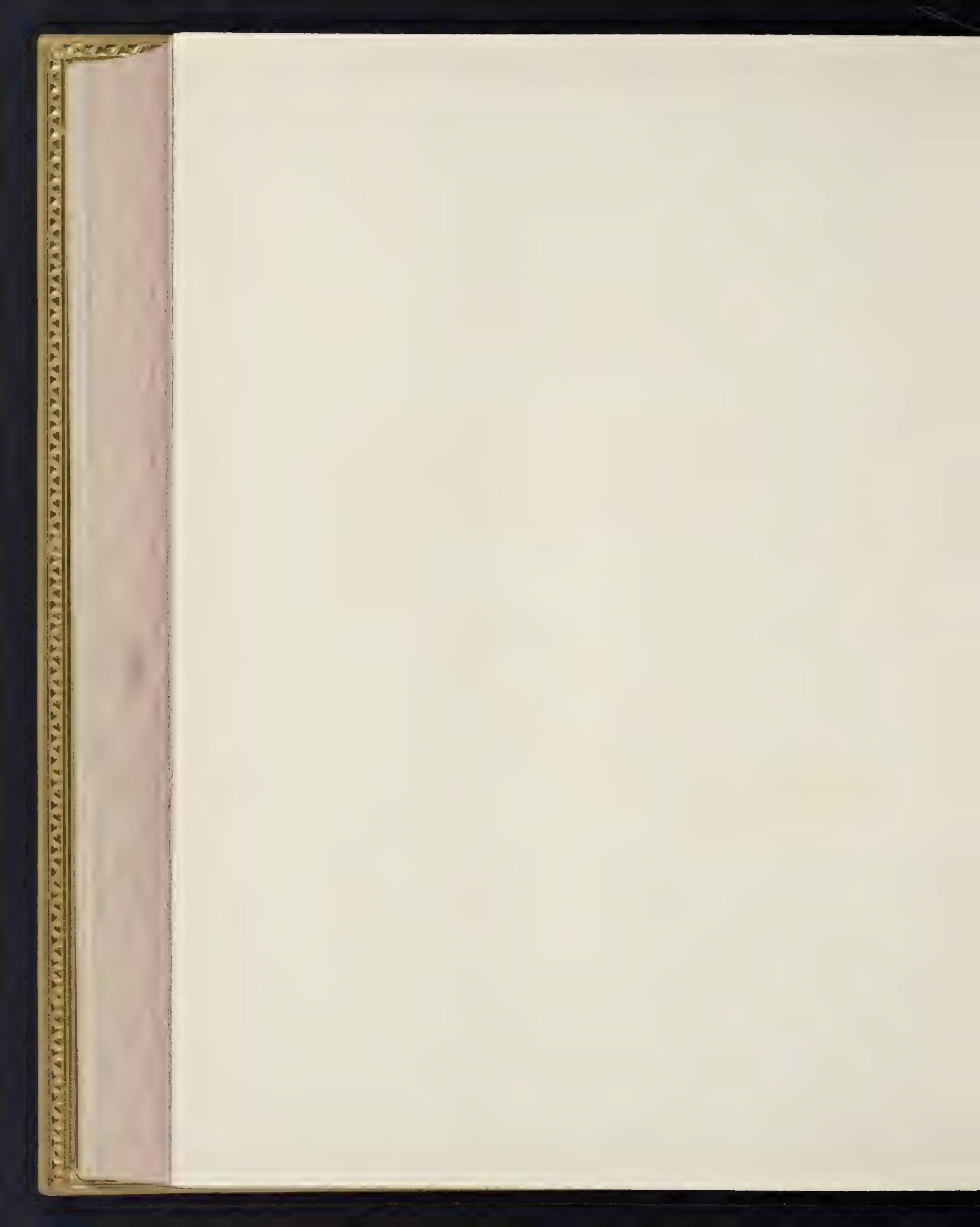


Émaux des barbares de la Russie occidentale.

24



Emaux gallo-romains .





Emaux de l'Asie Centrale.

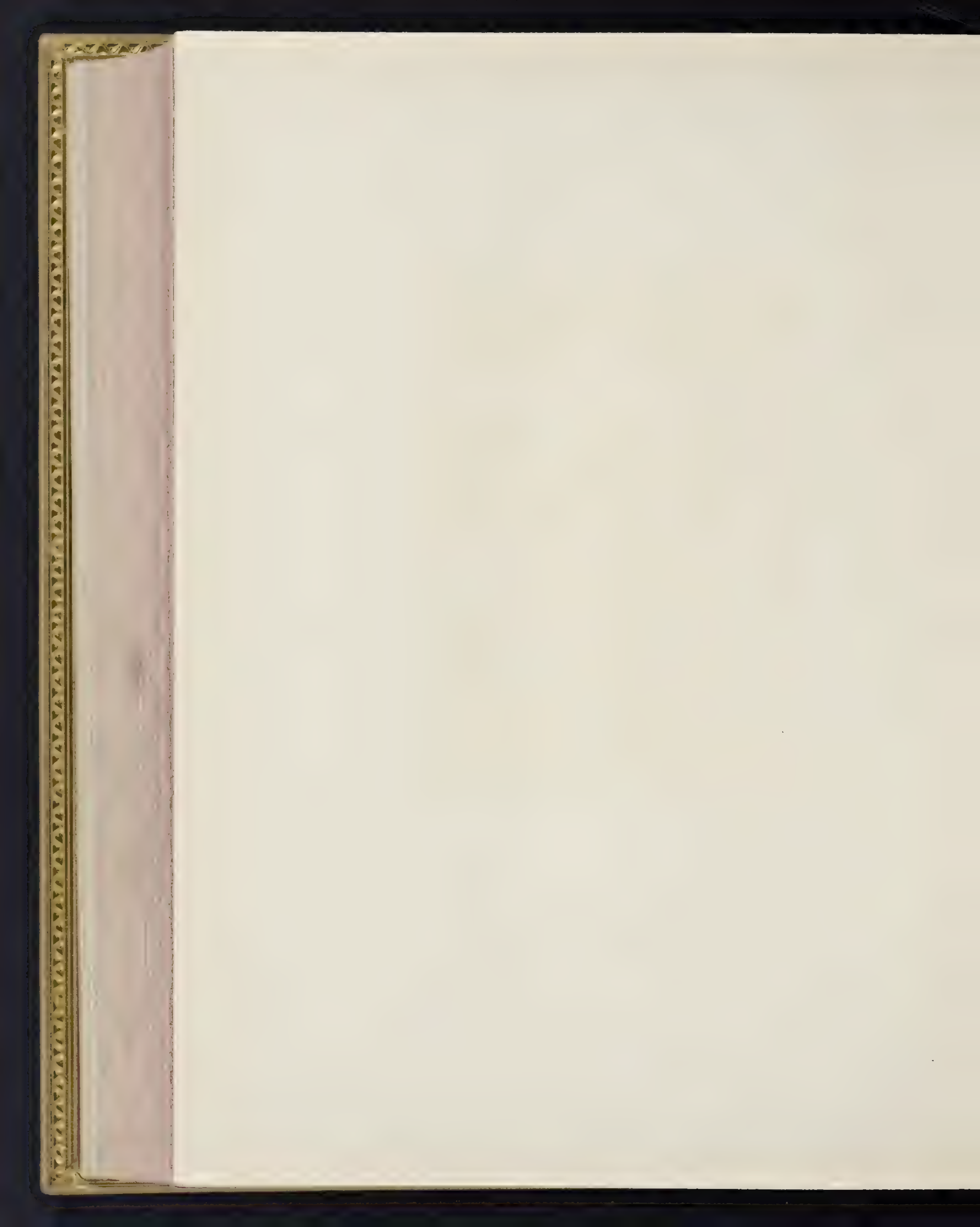




Image encadrée du trésor de St Marc.





Diadème de Kiew.

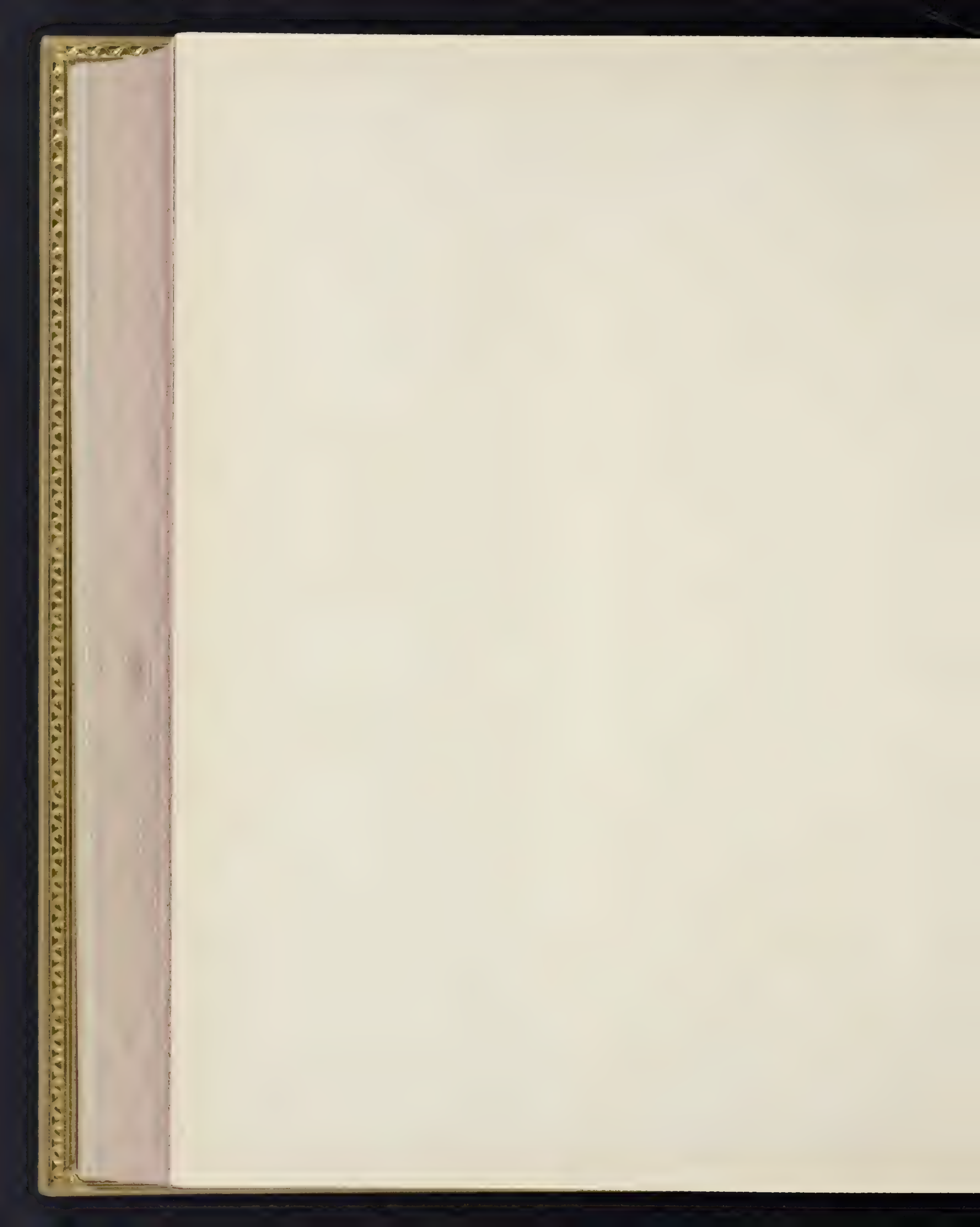


TABLE DES NOMS ET DES OBJETS.

DESCRIPTION DES DESSINS.

I. DESSINS HORS TEXTE.

Dédicace de la publication à Sa Majesté l'Empereur Alexandre III.

Dessin de style byzantin, reproduisant des émaux ornés de pierres précieuses sur fond de filigrane d'argent. Composition de J. P. Ropet, imprimée en couleurs par l'établissement chromolithographique d'Auguste Osterrieth, à Francfort-sur-Mein.

Frontispice.

Les trois médaillons émaillés supérieurs, représentant le Sauveur, la Ste Vierge et St Jean Baptiste, appartiennent à la collection A. W. de Zwénigorodskoï. Deux petites images émaillées, la Ste Vierge et le grand-martyr St Démétrius — en bas, proviennent de la collection J. P. Balaschow. L'image émaillée du grand-martyr St Georges est reproduite d'après un médaillon en buste, émaillé, de la collection A. W. de Zwénigorodskoï. La croix byzantine émaillée disposée au-dessus de la Ste Vierge est conservée au trésor du St Synode à Moscou. Les détails d'architecture et l'ornementation de cette planche sont empruntés à la cathédrale de Ste Sophie de Constantinople. Le dessin dans son entier a été composé par J. P. Ropet et imprimé en couleurs par l'établissement chromolithographique d'Auguste Osterrieth, à Francfort-sur-Mein.

Titre de l'ouvrage.

Dessin de J. P. Ropet, imprimé en couleurs par l'Expédition Impériale pour la confection des papiers de l'Etat, dans l'intérieur d'une bordure, dans le style ornemental de Ste Sophie de Constantinople. Dessin de N. W. Netschaew, imprimé en couleurs par l'établissement chromolithographique d'Auguste Osterrieth, à Francfort-sur-Mein.

Les feuilles de titre précédant la „Préface" et les chapitres I, II, III et IV sont ornées d'initiales, dessinées par N. W. Netschaew d'après un évangile grec du Xme—XIme siècle, conservé à la Bibliothèque Impériale Publique de St-Pétersbourg, nº 67. Elles ont été imprimées en couleurs par l'établissement chromolithographique d'Auguste Osterrieth, à Francfort-sur-Mein. Le texte russe (sommaires des chapitres), écrit en caractères russes anciens de l'évangile d'Ostromir par N. W. Netschaew, a été imprimé par l'Expédition Impériale pour la confection des papiers de l'Etat.

Les vignettes ornementales à la fin de la Préface et des chapitres I, II, III et IV ont été composées par J. P. Ropet et imprimées en couleurs par l'établissement chromolithographique d'Auguste Osterrieth, à Francfort-sur-Mein.

Les initiales dans le texte ont été composées par le professeur Luthmer et imprimées en couleurs par l'établissement chromolithographique d'Auguste Osterrieth, à Francfort-sur-Mein.

Planche 1. Jésus-Christ.
„ 2. La Ste Vierge.
„ 3. St Jean le Précurseur.
„ 4. St Pierre.

Planche 5. St Paul.
" 6. St Matthieu.
" 7. St Luc.
" 8. St Jean l'Evangéliste.
" 9. St Georges.
" 10. St Démétrius.
" 11. St Théodore.
" 12. Revers des médaillons représentant Jésus-Christ, la Ste Vierge, St Jean le Précurseur et St Pierre.
" 13. La Crucifixion.
" 13 *bis*. Un évangéliste.
" 14. Jésus-Christ. — Un ange. — St Jean Chrysostome. — St Nicolas. — St Pierre. — Emmanuel.
" 15 La Ste Vierge.
" 15 *bis*. Restauration de l'image de la Ste Vierge. (Son encadrement — aux planches 18 et 19.)
" 16. Nimbe.
" 17. Fragments des ornements d'un encadrement.
" 18. Encadrement émaillé de l'image de la Ste Vierge.
" 19. Fragments d'un nimbe (voir planche 15 *bis*).
" 20. Fragments d'un nimbe.
" 20 *bis*. Vue latérale de boucles d'oreilles.
" 21. Boucles d'oreilles et colliers.

Les planches 1—21 ont été dessinées d'après les originaux de la collection A. W. de Zwénigorodskoï, par les artistes de l'établissement chromolithographique d'Auguste Osterrieth, à Francfort-sur-Mein.

" 22. Frise du palais de Darius.

D'après la *Revue archéologique*, 1887, planches I et II, copie exécutée par Mlle O. N. Glazounow.

" 23. Emaux de l'autel de l'église de St Ambroise de Milan.

Copies d'après les dessins originaux du professeur N. P. Kondakow.

" 24. Emaux des barbares de la Russie Occidentale.

Copies d'après les originaux du Musée de Wilna par W. W. Griaznow.

" 25. Emaux gallo-romains.

Copiés par Mlle O. N. Glazounow, d'après : Cohausen. *Römischer Schmelzschmuck*, Abdr. aus dem XII. Bde der *Annalen des Vereins für Nassauische Alterthumskunde*, 1873.

" 26. Emaux de l'Asie Centrale.

Nos 1 et 2, d'après N. Simakow : *L'Art de l'Asie Centrale* (texte russe), St-Pétersbourg, 1883, feuille 6, dessins A, B. Les nos 3—12, d'après les dessins de Mr N. G. et Mme A. G. Potanine. Les copies ont été exécutées par Mlle O. N. Glazounow.

" 27. Image encadrée du trésor de l'église de St Marc.

D'après : *Il Tesoro di S. Marco in Venezia*, Venezia, 1887, planche IV.

" 28. Diadème de Kiew.

Copie d'après l'original conservé à l'Ermitage Impérial de St-Pétersbourg, exécutée par Mlle O. D. Maschoukow.

Les planches 1—28 ont été imprimées en couleurs par l'établissement chromolithographique d'Auguste Osterrieth, à Francfort-sur-Mein.

Pages

II. DESSINS DANS LE TEXTE.

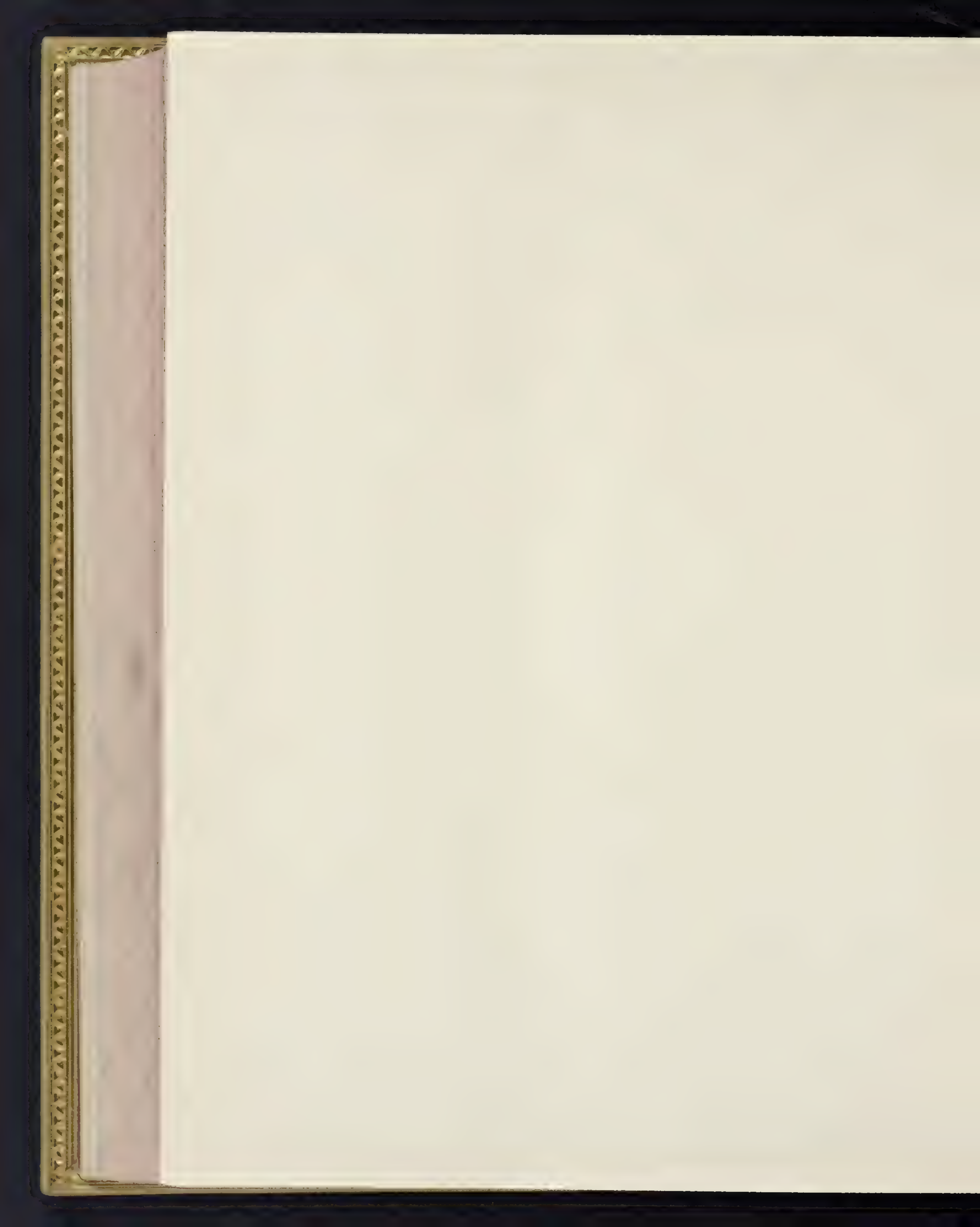


TABLE DES MATIÈRES.

CHAPITRE III.

CHAPITRE IV.





